





BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI
IV.^a SALA

SCAFFALE 4
PLUTEO III
N.^o CATENA 2



BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI
IV.^a SALA O.S.

SCAFFALE 5
PLUTEO III
N.^o CATENA 12

See table G. S. 4-III-2
V





Antonio Allegri
da Coreggio

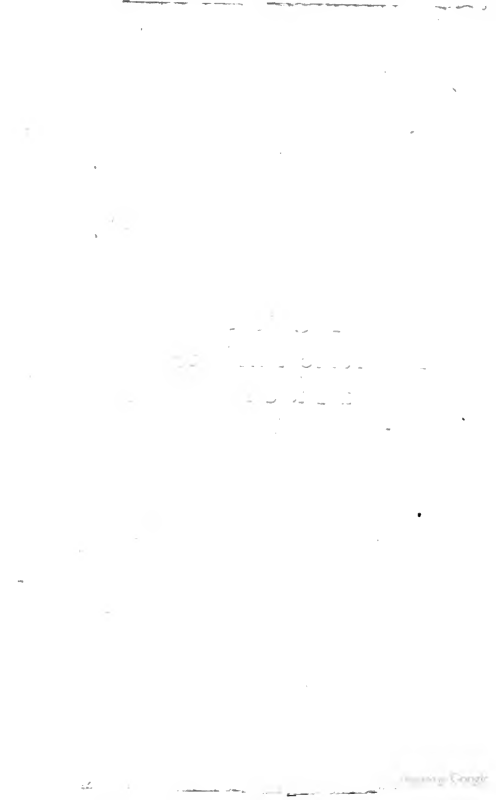
Dofco Dofci pinx.

C. G. Ratti delin.

Gio. B. Doforo inc.



O P E R E
DI ANTONIO RAFFAELLO
M E N G S.



1115

OPERE
DI ANTONIO RAFFAELLO
MENG S

PRIMO PITTORE DEL RE CATTOLICO

CARLO III

PUBBLICATE DAL CAVALIERE

D. NICCOLA D'AZARA

E IN QUESTA EDIZIONE

CORRETTE ED AUMENTATE DALL' AVVOCATO

CARLO FEA.

TOMO SECONDO.



IN ROMA
NELLA STAMPERIA PAGLIARINI
MDCCLXXXVII.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.



LEZIONI PRATICHE

D I

PITTURA. (a)

INTRODUZIONE.

*Regole per li maestri affinchè insegnino bene
la pittura, e per li discepoli affinchè
la imparino a dovere.*

I. **P**Oichè la pittura è un'arte liberale, essa ha da avere necessariamente un metodo, e se ha un metodo ha da avere per conseguenza regole sicure, e certe. Stimo dunque utile esporre quì le riflessioni, che dovrebbe fare ogni giovane prima d'incominciare questa professione, e il cammino, che dovrebbe seguire dopo aver-
Mengs Op. Tom. II. **A**

(a) Queste lezioni pratiche di pittura li sono raccolte da differenti parti, dove erano sparse senza ordine, e senza metodo. Mengs le dettò in varj tempi, e in varie lingue, e a varj discepoli, secondo credette opportuno istruirli. Ciascheduno le scrisse secondo la sua capacità; e perciò molte li sono trovate in tale confusione, che non è stato possibile decifrarle, e si son dovute abbandonare. Ma con ciò non intendo dire, che queste, che si pubblicano, sieno esenti d'errori; tutto al contrario. Conosco il disordine, in cui si trovano, l'irregolarità dello stile, le ripetizioni continue, gli errori di lingua, e di

costruzione, e il confuso modo di spiegarli. Fo questo avvertimento a fine di prevenire il mormorio, e le censure di certe persone, che per isfogare la rabbia, che eccita al loro delicato amor proprio il merito essenziale delle opere, vanno a caccia di voci, e di frasi. Sappiano dunque, che io abbandono loro tutto quanto in questo genere trovano di criticabile, e condanno quanto eglino vogliono condannare. Basta, che lascino me nella opinione, che le loro teste son piene d'aria di parole, e che lo sfogare l'invidia è così dolce come il gratarsi la scabbia. AZARA.

la intrapresa, affinchè sempre più si avanzi nella sua carriera; e nello stesso tempo dirò come il maestro debba comportarsi per insegnar la sua arte. Perciò al mio solito tralascio ogni pretesione d'eloquenza, ingegnandomi di spiegar-mi il più semplicemente che sia possibile, per farmi intendere da ogni classe di persone.

2. La prima qualità, che deve avere un ragazzo, che da' suoi superiori vien destinato alla • pittura (dico suoi superiori, perchè in questa professione si deve incominciare prima di aver volontà propria), è la penetrazione, l'attenzione, la pazienza, e non lasciarsi abbagliare da quella vivacità, nè da quel fuoco, che ordinariamente si prende per ingegno, ma in realtà non lo è; anzi quella vivacità per lo più impedisce ai fanciulli di riflettere sopra le cose, e per conseguenza di far progressi nella pittura. Si badi dunque a non ingannarsi col prendere per ingegno pittorico quella inclinazione di esser pittori, che si vede in molti fanciulli. La fortuna, che alcuni pittori fanno, muove molti genitori ad incamminare in questa professione i loro figliuoli, i quali dopo averla studiata molto tempo la lasciano colla stessa leggerezza, con cui l'intrapresero.

3. Per evitare questi inconvenienti è necessario, che un maestro abile, e un uomo dabbene prima d'ammettere un giovane esami-ni ben bene lui, e i suoi genitori. Nel fanciullo non deve cercar altro che penetrazione, pazienza,

amore pel lavoro, e specialmente vista esatta. Il padre deve possedere un gran disinteresse, con forte desiderio di dare al suo figlio tutti gli ajuti necessari; nè faccia come tanti, che si vogliono chiamare protettori per aver pagato poco tempo per un giovane un maestro a salario.

4. Se il fanciullo dunque ha tutte le qualità necessarie, il maestro dal canto suo deve incominciare dal disfarli per quanto può del suo amor proprio; e insegnargli quanto sa, quanto ha appreso, e quel che a lui non è stato insegnato da veruno, e soprattutto non deve temer mai d'insegnar troppo; e se per disgrazia egli ha questa intermità, io lo consiglierei a non far da maestro, perchè non è da galantuomo il fare degl' infelici; nè io veggo infelicità maggiore per un uomo, quanto l'aver perduta la sua gioventù per farsi un cattivo pittore: e siccome ciò dipende dal maestro, egli può evitar facilmente questo male, poichè niuno ha precisa obbligazione di prendere discepoli.

5. E' vero che il mondo è pieno d' ingrati, e che un abile pittore col dare una buona educazione al suo discepolo corre rischio d'alimentarsi una serpe in seno; ma i vizj altrui non iscusano i nostri, nè si potrà mai disculpare quel pittore, che educando un giovane lo mette in istato di pentirsi per tutta la sua vita d'aver intrapresa questa professione. Scusabili non ostante sono sempre que' professori, che per protezio-

ne, e senza interesse si veggono coitretti di ricevere discepoli, se non gli ammaestrano con quella cura, ed applicazione, che si richiede; poichè è certo, che costa più tempo, e più pena far un buon allievo, che il maggior quadro del mondo. Perciò mi sembra una grande ingiustizia de' protettori il pretendere, che un artista perda il suo tempo ad insegnar l' arte a persone, che non gli recano alcun utile, nè alcun interesse a farlo. Questa irragionevole pratica regna generalmente in Italia, la quale va perciò perdendo a poco a poco la pittura, e la gioventù, malgrado l'abbondanza de' bei talenti. Ma tralascio questa materia, che mi devia molto dal mio oggetto, e vengo alle regole, e alle ragioni dell' arte, che mi sono proposto di spiegare, e perciò mi prevalgo di una specie di dialogo con domande, e risposte.

6. *Domanda*. Come si potrà conoscere se un fanciullo ha le disposizioni necessarie per la pittura?

Risposta. Se ha più giudizio che vivezza si può concepire buona speranza.

D. Di qual età deve essere chi incomincia?

R. Quanto più tenero, tanto più a proposito sarà per incominciare; perchè fin dall' età di quattr'anni potrà apprendere qualche cosa, e allora gli sarà più facile acquistar l'esattezza della vitta, non avendo ancora gli organi contratto alcun abito particolare.

D. E se incominciassè più tardi potrebbe giungere ad esser buon pittore?

R. Senza alcun dubbio; ma gli costerebbe molto più fatica, perchè necessariamente avrà impiegato quel tempo anteriore in qualche cosa, che gli occupa la memoria, e gl'impedisce d'aprender la pittura colla stessa facilità.

D. Ciò nondimeno non vi sono stati pittori grandi, che hanno incominciato a studiare in età avanzata?

R. Sì: ma i maggiori uomini hanno tutti imparata la pittura dalla loro più tenera fanciullezza. Raffaello era figlio di pittore, che lo avrà posto a dipingere da che mostrò uso di ragione: Tiziano incominciò ben da fanciullo: Michelangelo di dodici anni già maneggiava il marmo: il Coreggio, non avendo vissuto che quarant'anni, lasciò sì gran numero di opere insigni da non potersi fare in fretta; e necessariamente dovè incominciar a lavorare ben per tempo. E' tuttavia vero, che alcuni buoni pittori hanno principiato più tardi; ma se sono riusciti perchè ebbero ingegno straordinario, quanto più eccellenti non sarebbero stati se avessero incominciato più presto?

D. Qual è la prima cosa, che un maestro deve insegnare al suo discepolo?

R. Siccome non è facile scoprir subito l'ingegno, e il carattere de' ragazzi, è necessario farli incominciare dal disegnar le figure geometriche, ma senza riga, e senza compasso, affin-

chè avvezzino la vista all'esattezza, che è la base fondamentale del disegno; poichè non vi è oggetto, i di cui contorni, e forme non si compongano di figure, e di linee geometriche semplici, o composte. Onde se il fanciullo sa fare ad occhio queste figure, saprà disegnare accuratamente qualunque cosa, e concepirà facilmente tutte le proporzioni.

D. Non farà meglio fargli disegnar la figura umana, la quale, se è composta di figure geometriche, farà apprendere in una volta quello, che nell' altro modo si apprende in due?

R. Questo consiglio è totalmente dannoso, perchè la bellezza del contorno della figura umana dipende dall'esprimer bene tutte le linee impercettibili, e tutte le forme interrotte, che formano un insieme di figure geometriche framviste, e confuse tra loro in maniera, che è impossibile ad un fanciullo il concepirle con distinzione, e anche più difficile, al maestro giudicar da quelle dell'esattezza di vista del suo discepolo; laddove in un semplice triangolo, per esempio, è facile il conoscere i difetti, e i vizj commessi dalla vista, o dalla mano.

D. Che cosa è il vizio della vista?

R. Si danno persone, che veggono le cose più lunghe, che larghe, ed altre viceversa. Alcune ad una certa distanza giudicano tutti gli oggetti maggiori, ed altre minori; e perciò io credo conveniente, che i fanciulli disegnin le figure geometriche, perchè nelle cose più sem-

plici si scoprono più facilmente gli errori: onde il maestro potrà in un triangolo, per esempio, conoscere in un istante per mezzo della riga, e del compasso la inesattezza di vista del discepolo.

D. La ragione sarebbe buona, se non fosse contrariata dalla pratica; poichè nè Raffaello, nè i Caracci, nè il Domenichino, nè finalmente verun gran pittore, che si sappia, ha battuta questa strada per fare le opere egregie, che hanno fatte.

R. Questo è in parte vero, ma ha bisogno di dilucidazione. Leonardo da Vinci, che ci ha lasciate diverse regole di proporzione del corpo umano, decide che la geometria è necessaria ai pittori. I maestri di Raffaello gl' insegnarono a disegnare con un' esattezza straordinaria; onde non potè a meno di aver al principio un gusto estremamente servile, e secco, che potè solamente abbandonare quando vide le cose antiche, e le opere di Michelangelo, le quali imitò perchè s'era fatta la vista la più esatta, che si possa mai avere. Un consimile ingegno, sì puro, e sì corretto, non è tornato al mondo da più di due secoli, e mezzo in poi; onde sarebbe temerità il far conto, che qualsivisia fanciullo, che si dia alla pittura, abbia da esser dotato di quel raro talento: perciò è necessario esaminare i doni, che gli ha distribuiti la natura. I Caracci seguirono le regole di proporzione, che trovarono stabilite; ed io final-

mente ammiro in essi varie cose più che l'estrema correzione.

D. Come? Annibale non fu estremamente corretto?

R. La correzione si prende in varj sensi; e in un di questi egli fu corretto, e ne fu debitore non tanto all'esattezza della vista, quanto alla pratica acquistata col molto disegnare. Il Domenichino disegnò tante volte il gruppo del Laocoonte, che lo sapeva a memoria. Con tutto ciò nissuno de' pittori, che si citano, ha uguagliata la purezza, e la precisione dell'antico; e siccome senza essere accusati d'un vil timore dobbiamo intraprendere quello, che altri hanno fatto; perciò io propongo di aspirare al più perfetto; e se quando Raffaello apprendeva la correzione da' suoi maestri, coloro gli avessero nel tempo stesso insegnato a fugire il lor gusto secco, e a disegnare la natura per via delle figure geometriche, non sarebbe stato poi tenuto a mutar maniera. Se il Caracci, e il Domenichino avessero imparato secondo il metodo, che io propongo, non vedremmo ne' loro contorni tante linee false corrette, e in quelle dell'ultimo particolarmente quel gusto timido, e freddo, che vi vediamo.

D. Ma questo studio geometrico potrebbe tal volta pregiudicare all'eleganza, e alla facilità?

R. Tutto al contrario. L'eleganza consiste nella grande varietà di linee curve, e di angoli, e solo la geometria può dar la facilità di ese-

guir queste cose con mano sicura, e colla qualità, che si desidera. Ma io non pretendo, che solo questo studio delle figure geometriche possa formare i pittori grandi: dico bensì, che essendo la correzione la parte più difficile da trovarsi in essi, e che dipendendo questa dall' esattezza della vista, per niun altro mezzo si può acquistarla sì facilmente, quanto per lo studio della geometria. A ciò si aggiunge, che un fanciullo disegnando accuratamente un mese le figure geometriche, apprenderà più esattezza che un altro in un anno disegnando l'accademia; e il primo in sei mesi di tempo saprà piantar bene una figura, e avrà un buon fondamento per avanzarsi nelle altre parti dell' arte.

D. Che cosa si ha da fare dopo di aver disegnate le sudette figure geometriche?

R. Si debbono disegnare contorni da buoni disegni, e quadri, e studiare le proporzioni del corpo umano per apprendere un buon gusto di disegno, che si dovrà dal maestro insegnare sulle proporzioni delle statue antiche; e allora bisognerà raddoppiare l'attenzione, e non menar buono il minimo difetto di correzione: e quando siasi fatto questo, e si abbia acquistata certa pratica di disegnare contorni con franchezza, si dovrà disegnare in chiaroscuro.

D. Bisognerà tenere molto tempo il principiante a disegnare contorni?

R. Finchè abbia acquistata una competente facilità.

D. Fatto questo, che cosa si dovrà studiare?

R. S'incomincerà ad ombreggiare, badando a fare i disegni coll'ultima purità, perchè acquistando allora questa qualità importante, essa dura poi tutta la vita, e anche nel dipingere. Avverto parimente, che quando si disegna in chiaroscuro si ha da studiare l'anatomia, e la prospettiva, affine di prepararsi a disegnar poscia al naturale.

D. Se disegnando le figure geometriche si è detto, che sei mesi dopo si può disegnar bene un'accademia, perchè si ha da perdere il tempo a disegnar disegni, e quadri, mentre pare, che sarebbe più spedito mettersi a dirittura a disegnare statue?

R. Non è così; perchè per disegnare bene statue bisogna sapere la prospettiva: e benchè io abbia detto, che il principiante saprà in quello stato piantare una figura, nol dovrà però fare, perchè si avvezzerrebbe ad una fredda imitazione senza l'intelligenza degli scorci, o perderebbe l'esattezza di vista, che avesse acquistata.

D. Come si deve studiare la prospettiva?

R. S'incomincerà dallo studiare un poco di geometria elementare, e si apprenderà subito a mettere tutte le sue figure in prospettiva.

D. Un poco di geometria mi pare insufficiente, poichè vediamo, che coloro, che vogliono insegnare con fondamento la prospettiva, fanno studiare non solo tutta la geometria, ma anche l'architettura, almeno le regole de' cinque

ordini; assicurando che non si può metter bene una cosa in prospettiva se non si fa perfettamente la geometria.

R. Non s'inganna chi è di questa opinione. Ma io credo, che per formare un pittore, debba il maestro prudente procurare che sappia tutte le cose spettanti alla sua arte in porzione uguale, e non perda il primo tempo, che è il più prezioso, in cose, che non sono di prima utilità.

D. Perderà dunque il pittore il suo tempo a studiare a fondo la prospettiva?

R. No: ma siccome questa è una cosa molto più facile delle altre, che entrano nella pittura, non conviene che lo studente v'impieghi troppo tempo prima d'apprendere le più necessarie. Tanto più, che le cose della prospettiva, che sono più necessarie a un pittore, si riducono al piano, al quadrato in tutti i suoi aspetti, al triangolo, al rotondo, all'ovale, e sopra tutto a concepir bene la differenza del punto di vista, e la varietà, che produce il punto di distanza da vicino, o da lontano.

D. Come si ha da studiare l'anatomia? Dicono molti, che non è necessaria; e che i pittori, che vi si sono applicati, sono caduti tutti in un gusto secco, e disgraziato.

R. Coloro, che dicono non essere necessaria l'anatomia, s'ingannano grossolanamente, perchè senza di essa non è possibile dar ragione delle parti d'una figura nuda. Ma in tutto deve esser moderazione, e giudizio, essendovi gran dif-

ferenza tra il dar tutto ad una parte, e saperla usar bene; e le regole hanno da servire al pittore solamente per uniformarsi alla natura, e farcela comprender bene.

D. Ma l'anatomia è una cosa sì lunga ad apprendersi? . . .

R. Non è certamente sì lunga quando s'insegna bene, cioè quando non s'insegna al pittore più di quello, che gli è necessario; poichè ben differentemente deve studiarla il medico, e il chirurgo, che hanno da sapere tutto il giuoco interno delle parti dell'uomo; e il pittore, il quale ha soltanto bisogno degli effetti, che fanno nella superficie

§. I. Della pittura.

7. La pittura è una delle tre belle arti, che ha per oggetto l'imitazione della verità, cioè l'apparenza di tutte le cose visibili. I materiali necessarj per questa imitazione sono i tre colori, rosso, giallo, e turchino, a' quali si aggiunge il bianco, e il nero, che senza esser propriamente colori servono per esprimere la luce, e l'oscurità.

8. Tutti i colori intermedj si compongono dei tre sopradetti, che sono i primitivi; e con essi imita l'arte tutte le apparenze della natura sopra una superficie: come, per esempio, se a traverso d'un cristallo si vedesse un paese, un uomo, un cavallo, o qualunque altro ogget-

to, e si andassero mettendo nel cristallo tutti i colori consimili a quelli, che si veggono, terminata che fosse questa operazione si troverebbe fatto un quadro rassomigliante agli oggetti, che prima si vedevano a traverso del vetro. In questo modo, sebbene con diverso artificio, il pittore va disponendo sopra una superficie i colori, co' quali produce nel riguardante lo stesso effetto come se vedesse gli oggetti veri. Quindi proviene, che qualunque superficie coperta di colori, che ci diano idee o di forme, o di figure, si chiama pittura, la quale come arte non è che il modo di disporre i colori in maniera, che mediante la loro disposizione, e modificazione possano destare nello spettatore idee di cose da lui prima vedute, o possibili a vedersi.

9. Tutte le cose, che si percepiscono per la vista, si giungono a conoscere a poco a poco, e gradatamente; onde è stato necessario, che anche l'arte divida l'imitazione degli oggetti in parti, e in gradi differenti, altrimenti sarebbe così impossibile far opere lodevoli, come ascendere in cima a un edificio senza scala. A prima vista non ci danno gli oggetti altra idea che della loro esistenza. La loro forma ci fa poi ricordare, che abbiám veduto altra cosa consimile, che per convenzione si chiama uomo, cavallo, ec. Continuando l'osservazione, troviamo il modo come sta quell'oggetto, e subito le proporzioni generali, e particolari, e fin le minime sue parti. Nello stesso modo deve incominciare il pit-

tore dal figurarsi un luogo dove succede un' azione. Indi nella sua immaginazione collocherà i corpi, che ivi devono essere; e questo sarà quello, che corrisponde all' invenzione. Subito penserà al modo come possa stare ciascheduna cosa sì nel tutto, come nelle rispettive parti, o ne' membri; e questo appartiene alla composizione. Finalmente regolerà la figura, o la forma particolare di ciascuna cosa, che è quella, che si chiama disegno; e siccome esse forme non si possono esprimere perfettamente come sono sopra una superficie piana, il disegno è inseparabile dall' arte delle ombre, e de' lumi, che è quello, che s'intende per chiaroscuro. Determinate le forme, viene il colore de' corpi, e il modo, e il maneggio, che può esser più, o meno a proposito per esprimere le cose, la loro essenza, e contestura. Tutto questo è in generale; ma per apprenderlo bisogna studiarlo parte a parte attentissimamente, poichè in altra maniera sarà impossibile apprendere bene, come è impossibile far un edificio senza aver preparati i materiali. Mi accingo a parlare di ciascuna cosa particolarmente.

10. La parola *pittura* si può prendere in due sensi, cioè come arte, e come un prodotto dell' arte. Nel secondo senso tutte le superficie, sopra le quali si sono messi diversi colori disposti ad un fine, o ad una ragione, si chiamano cosa dipinta, o pittura, che sarà più, o meno artificiosa, secondo che le ragioni, colle quali è fatta, sono più, o meno difficoltose, e compli-

cate. Nel primo senso poi, come arte che produce, è una di quelle arti, che hanno per oggetto l'imitazione. Per giugnere a questo fine ci serviamo di diversi mezzi, de' quali anderemo parlando, incominciando dall'imitazione in generale.

11. La pittura imita l'apparenza della natura medianti i cinque colori sopradetti (parlando sempre da pittore), che servono di materiali; e sono il bianco, il giallo, il rosso, il turchino, e il nero. Benchè il primo, e l'ultimo non sieno effettivamente colori; deve nondimeno il pittore considerarli come tali, per la grande utilità, ch'egli ne trae per rappresentare la luce, e le tenebre; poichè in quest'arte non abbiamo altro mezzo da rappresentare queste due qualità, e anche con questo non si conseguono che imperfettamente, per le ragioni, che addurrò in appresso. Rispetto agli altri colori, come il nerancio, porpora, violetto, e verde, non sono altro che tinte composte di due colori; come vediamo, oltre l'esperienza della pittura, nell'iride, e nel prisma, ove i detti colori non si trovano in altro sito, che nel mezzo de' loro componenti. Il verde è tra il turchino, e il giallo, il nerancio tra il giallo, e il rosso, e il purpureo, o violetto, tra il rosso, e il turchino. Questi colori sono i materiali, de' quali si serve il pittore per far parere a chi guarda un quadro, che sopra una superficie piana sieno diversi corpi itaccati gli uni dagli altri, e che in

parte sono illuminati, e in parte privi di luce immediata, e solamente illuminati dalla luce, ch'è frammista nella massa dell'aria, o dal riflesso di altri corpi, o totalmente privi di luce. Questa imitazione del vero nella pittura dipende dalla uniformità, che hanno le forme, e le loro quantità, e qualità con quelle della natura, che si vogliono imitare: ma siccome in questa le parti d'un corpo sono infinite, l'arte del pittore consiste in sapere quanto egli possa imitare. Per trovar questo egli deve considerare l'effetto, che gli fa ogni cosa considerandola intiera, e in quella distanza, dove i suoi occhi giungano a vedere tutto l'intiero corpo, altrimenti egli non farà bene che qualche parte, ma non mai un quadro intiero. Oltre a ciò bisogna considerare, che nella pittura noi non abbiamo nè vera luce, nè vere tenebre, cioè total privazione di luce; e convien anche riflettere, che la tavola dipinta è una superficie uguale, che riceve lume in tutte le parti. Siccome il nero nella pittura non è in sè più tenebroso di qualunque altro corpo nero illuminato, ci vuol un' arte particolare per far che il nero dipinto comparisca privazione di luce. Nello stesso caso sono ancora le minime ombre; e ci vuole molta arte a farle comparire vere ombre, che non sembrino macchie di color più bruno del corpo in sua natura, che apparisce nelle parti illuminate. Di tutto questo ne insegnerò il modo nel paragrafo del colorito.

12. La stessa difficoltà, anzi maggiore, si trova ne' lumi, perchè la tavola dipinta non si può vedere se non in una posizione tale, che il lume, che essa riceve, non si rifletta agli occhi del riguardante; altrimenti farebbesi uno specchio della luce; e l'ombra, e i lumi comparirebbero chiarissimi più, o meno, secondo che la superficie sarà levigata: dunque i lumi, che sono dipinti, non possono essere, ancorchè sieno bianchi, se non che della chiarezza d'una mezza tinta d'un corpo bianco. Perciò se il pittore vuole imitare un corpo di superficie tersa, o pulita, che faccia specchio della luce, ha bisogno di moltissimo artificio, nè mai lo conseguirà perfettamente. A tal effetto consiglio di fuggire queste occasioni, e di proporzionare gli oggetti, che si vogliono dipingere, colla potenza dell'arte. Di questi casi se ne dà un numero infinito, come è impossibile dipingere qualunque corpo luminoso, e i lumi d'un corpo bianco. In somma quasi nulla è nella natura, che il pittore possa copiare come lo vede; e se si trovasse taluno, che avesse la pazienza, come l'ebbe il sig. Denner d'Amburgo, di fare ogni ruga, e ogni pelo colla sua ombra, e nella pupilla dell'occhio effigiare tutta la finestra dell'appartamento colle nuvole, che sono nell'aria; benchè tutto ciò si facesse bene, e anche meglio di lui, il quale era unico, e mirabile in questo genere, tal pittura non potrebbe comparir mai vera, se non colla con-

Mengs Op. Tom. II.

B

dizione di guardarla sempre in quella distanza , in cui il pittore la fece ; ed eccone la ragione : nel guardare un quadro v'è sempre qualche circostanza , che ci disinganna , e ci fa conoscere , che il falso non è vero . Supponiamo , che il quadro fosse in tutte le sue parti perfetto ; che fosse posto nel suo giusto punto di veduta ; che non avesse che una sola distanza , da cui potesse guardarsi ; che il lume del sito , dove si vede , fosse giusto nella stessa maniera , che avrebbe da essere per portare lo stesso chiaroscuro sulle figure se fossero vive ; con tutto ciò noi faremmo disingannati dalla superficie piana , dalle pennellate stesse , dalla mancanza dell' aria , che dovrebbe essere tra gli oggetti lontani ; il chiaroscuro , e i lumi s'indebolirebbero , come anche gli oscuri , per l'interposizione dell' aria , e si distruggerebbero gli effetti del gran lavoro del pittore . Dunque ci vuole una industriosa imitazione del vero , che non sia servile , ma giudiziosa ; che non imiti il vero , come è , perchè questo sarà impossibile ; ma come potrebbe essere , e come comparisce , dandogli quella disposizione propria al soggetto , e all' idea , che si vuol far concepire al riguardante ; che ogni forma conservi ciò non ostante la sua proprietà , e qualità caratteristica in tutte le parti dell' arte ; che ogni cosa , che si rappresenta , sia intelligibilmente distinta da ogni altra cosa diversa : in somma , che il vero sia imitato nel modo più proprio per dare al riguardante l'intelligenza dell' idea del pittore .

13. Due strade hanno seguite i grandi pittori per conseguire tutto quello . Alcuni hanno tralasciato molte parti non assolutamente necessarie al loro fine ; ed hanno fatto con ciò comparire maggiormente quello , che volevano far osservare : altri hanno cercato di non tralasciare nessuna parte significante , e quasi hanno aumentata la visibilità ; e con questo hanno dato una idea chiarissima di tutto quello , che volevano significare . Principe de' primi è il Coreggio , e de' secondi Raffaello . Entrambi pel loro stile rispettivo hanno esaltata la pittura all'ultima perfezione ; poichè , a quel che io credo , il più , a cui in essa si possa giugnere , si è di far comparire una tavola dipinta come se fosse il vero veduto a traverso d'un cristallo più , o meno torbido , o appannato . Tralascio molte altre ragioni , riserbando al luogo , in cui parlerò di ciascuna parte della pittura .

§. II. *Del disegno .*

14. Per disegno s'intende principalmente il contorno , o la circonferenza delle cose colla proporzione della sua lunghezza , larghezza , e forma . Convien poi considerare quali forme sieno le più graziose , e prevalersene , affinchè l'opera faccia un effetto gradevole ; e questo si deve osservare non solamente nelle figure , ma anche nello spazio , che resta fra l'una , e l'altra , e tra

i loro membri. Le forme più gradevoli son quelle, che sono più varie; e le disgustose quelle, che in loro stesse si replicano, come sono le quadrate, e le rotonde: le prime perchè composte di quattro linee, che due a due sono parallele; e le seconde perchè da ogni parte sono la stessa cosa, e non presentano alla vista niuna varietà, e per conseguenza niuna grazia. L'ovale, o l'ellissi non è così uniforme. Il triangolo è il meno disagiata tra tutte le figure regolari, perchè gli angoli sono di numero disuguali, e le sue linee non formano niuna parallela.

15. Nella pittura bisogna assolutamente fuggire ogni ripetizione di linee, e di forme, ogni parallela, e gli angoli di gradi uguali, e sopra tutto gli angoli retti; perchè in questi non si ha neppur la libertà di variare la loro grandezza, e negli altri si ha l'arbitrio di farli maggiori, o minori, cioè più acuti, o più ottusi, e nelle altre figure si è più libero di variarle di grandezza.

16. Per questo è necessario, che il pittore sappia bene la prospettiva, perchè col suo mezzo egli potrà variare tutte le forme regolari; facendo, per esempio, d'un quadrato, un trapezio, o una forma irregolare, ingrandirà, o restringerà un triangolo, cambierà un circolo in ellissi, ed eviterà ogni ripetizione. In somma se un membro si presenta nella sua apparenza geometrica, il suo corrispondente deve essere scorciato per mantenere la varietà.

17. Niuna forma deve essere uniforme, e fin le linee rette debbonfi convertire in ondeggiate; lo che non pregiudicherà alla forma principale, osservando, che le porzioni di circolo tocchino in varj punti, distanze, ed elevazioni la retta, e non formino niun angolo, ma vadano continuamente alternando le concavità, e le convessità. Una linea così fatta è la più a proposito per dar grazia, ed eleganza al contorno, perchè senza alterare l'altezza, o l'elevazione d'un membro, si possono far comparire più, o men leggeri; poichè facendo i convessi maggiori de' concavi, saranno pesanti, e facendoli al contrario compariranno leggeri. Perciò bisogna dare una giusta proporzione a queste due specie di forme, come spiegherò più distesamente nel paragrafo della grazia del contorno.

18. In un corpo nudo non si possono fare angoli, se non quando un muscolo, o una parte si occulta dietro un'altra, perchè in tal caso per una specie d'intersezione forma angolo, e allora è necessario osservar bene dove nasce quel muscolo, o quella parte; nel che hanno errato molti pittori per ignoranza dell'anatomia. Queste intersezioni si fanno di varie maniere. Si fanno in membri, che si veggono interamente, quando l'obliquità d'un muscolo ha la sua origine nella parte, che non si vede; e negli scorci, perchè molte volte un muscolo s'interrompe quando la parte carnosa cuopre la concava, che lo lega colla tendinosa; e per la stes-

sa ragione trovanfi tante intersezioni negli scorci, poichè tutte le forme convesse occultano, o diminuiscono le concave. Per questo motivo i pittori prudenti evitano quanto più è possibile di fare gli scorci negli oggetti graziosi; e quando non è loro permesso farne di meno, mettono i minori che possono, e quelli che sono assolutamente necessarij. In quelli di carattere aspro, e di espressione forte, dove si può impiegare uno stile alterato, s'impiega con successo; e lo stesso è ne' casi, che un membro ne interseca un altro, e formansi angoli; ma allora conviene osservare dove s'interseca la linea; perchè se il membro, che si occulta dietro dell' altro, s'incrocia nel principio della sua convessità, offenderà la vista, poichè comparirà che quelle linee sieno incompatibili, facendo una la sua mostra in fuori, e l'altra in dentro. Se per niuna ragione non si può scansare un tale incontro di linee, si può rimediare coprendo la parte con qualche panno, o facendo l'intersezione nella parte più retta del membro, che si vuole occultare: e se neppur questo può riuscire, si ha da procurare, che cada dove la linea curva sarà maggiore, affinchè dall' altra parte trovissi la stessa specie di linea.

19. Ho detto, che il pittore deve fuggire le figure perfettamente geometriche; e perciò gli converrà osservare, che quando occorre qualche forma angolare, non compisca le linee in angolo, e alla loro punta faccia un poco

di circolo; poichè in questa guisa si dà alla vista quella varietà di forme, che costituisce la grazia. Se al contrario occorresse una forma rotonda, si può variare facendo alcuni ripiani, e ondeggiando la linea. In somma, si deve tenere per principio certo, che non conviene far niuna figura perfettamente angolare, nè perfettamente rotonda, perchè non vi è cosa in pittura, che più offenda la vista.

20. Queste osservazioni si debbono fare sopra le opere de' maestri, che hanno meglio disegnato, e specialmente su quelli, che hanno avuto buon gusto di disegno, come i Caracci, e alcuni de' loro discepoli, i quali benchè loro occorresse rappresentare, per esempio, una pietra tagliata secondo tutto il rigore dell' arte, sicuramente l'avranno fatta cogli angoli rotti. Nel disegno si comprende tutta quella parte della pittura, che serve per determinare le forme d'ogni corpo; e questa parte è inseparabile dal chiaro-scuro; ma s'intende particolarmente delle forme, dei fini perpendicolari, o verticali, ed ultime parti, che possiamo vedere d'un corpo. Questa parte si compone di altre due principali, cioè della cognizione della forma propria del corpo, e del modo di vederlo. La seconda appartiene all' ottica, che nella pittura si comprende sotto la prospettiva, parte dell' ottica: la prima in quanto al corpo umano, e di tutti gli animali, dipende dall' anatomia, e per gli altri corpi dalla cognizione delle loro proprie forme fissate nella

memoria per mezzo della geometria . Bisogna però notare , che la geometria pittorica non è totalmente la stessa , che la geometria comune , perchè il pittore deve conoscere le ragioni delle forme , per farle a mano sciolta , e a occhio ; poichè non servirebbe sapere la geometria come Euclide , se non si è in istato di disegnar le sue figure senza riga , e compasso ; e questo non si acquista che per un costume , o abito contratto di veder giusto . Questa è la base fondamentale del disegno , senza la quale il pittore non potrà mai fare quello , che fa per teorica ; perchè siccome nella pittura si deve esprimere ogni forma , che si presenta all' occhio come è nella natura ; e siccome la bellezza delle forme dipende da quel poco più , o meno , che determina , e decide il carattere , o l'inclinazione di detta forma ; così con poco più , o meno si dà , o s'impedisce l'intelligenza di una forma . Chi desidera dunque disegnar bene , la prima cosa , che ha da osservare , è come sia la forma del corpo , che vuol disegnare ; e la seconda il modo come si presenta alla vista . Alla forma propria d'un corpo intiero spetta anche la proporzione delle parti , cioè quella analogia , che hanno fra di loro , la quale si chiama comunemente proporzione . Di queste parti ne farò un paragrafo distinto , ove parlerò delle proporzioni del corpo umano ; e per ora dico solamente , che in ogni corpo intiero vi è un carattere generale , vale a dire , che tutto un corpo si com-

pone di forme o quadre, o triangolari, o tonde; e benchè queste forme sieno infinitamente variate, tuttavia conserverà sempre quel carattere, che la natura gli ha dato, e che lo distingue. Chi vuol dunque cercare la bellezza nel disegno, consideri bene la forma caratteristica di ciascun corpo, e ne dia intelligenza chiara nella sua opera; e non si curi delle minuzie accidentali, senza però omettere cosa per quanto piccola sia, qualora serva alla costruzione del corpo. Quando dico minuzie accidentali, intendo, che per esempio, se in un corpo adusto si trovasse per accidente un muscolo grosso, o rotondo, come nella natura può succedere per mezzo del frequente uso d'una tal parte, o per complessione, o stato di salute della persona, il pittore non deve imitarlo; ma deve anzi supporre, che il tal uomo sia uniforme in tutte le sue parti, affinchè non s'interrompa l'intelligenza generale, che vuol dare allo spettatore, della figura d'un uomo adusto. Lo stesso è d'un uomo forte, leggero, grasso, giovane, vecchio. Semprechè in un corpo d'un carattere determinato sarà qualche parte ancorchè bellissima per sè, di forme, e di carattere diversa dal tutto, o dalla maggior parte degli altri membri componenti il tutto, farà una mostruosità, interrompendo l'idea generale del carattere di quel corpo (a).

(a) Questo però s'intenderà qualora non si abbiano a fare ritratti, ne' quali i difetti possono servire a caratterizzare la persona, se si crede necessario. F&A.

21. Oltre di ciò è necessario d'osservare, che non si muti mai per qualunque ragione, che vi fosse, o potesse essere, il carattere, la forma, o la proporzione, che la natura ha dato ad ogni corpo, e ad ogni sua parte; onde, per esempio, un muscolo bislungo non si deve mai ridurre a forma quadra, o tonda; poichè sarebbe questo un cambiar la natura, e le sue determinate leggi, e uscire dal verisimile: si potrà però far molto bene la tal parte, o muscolo, più, o meno bislungo. Nello stesso modo se la natura ha fatta una cosa grande, e un'altra piccola, non si hanno mai da fare uguali, e molto meno le grandi piccole, nè le piccole grandi, perchè la pittura imita il vero come è, o come potrebbe essere, e non altrimenti. Lo stesso ancora s'intenda quando parlo dell'idea generale, e del carattere d'una figura intiera: se dico che sia di forme quadre, o altre, non intendo che si debba mutare la forma propria de' muscoli, e parti, ma solo che quel muscolo, che di sua natura è tondo, abbia le sue naturali ammaccature, e forme tanto più angolose, quanto lo sono tutti i muscoli; ma che non ostante, un muscolo tondo resti sempre in paragone degli altri tondo. In quanto alle forme è anche necessario, che il pittore consideri, che quasi nessun corpo è perfettamente angoloso, nè perfettamente tondo; e che le variazioni di queste forme, fanno un certo effetto nella pittura, che dà un'idea di moto, di flessibilità, e

di vita : che ogni linea in sè stessa ha una proprietà di esprimere una qualità del corpo , che circoscrive . Ogni linea retta dà idea d'estensione , o durezza ; la curva all'incontro di flessibilità : l'ellittica posta orizzontalmente rappresenta corpi teneri , ed umidi : la linea a foggia di S dà idea di vita ; e così ogni linea in ogni positura diversa ha diverso significato .

22. Si potrebbero dire infinite cose se si volesse parlare d'ogni caso , nel quale si ha bisogno di osservazione in ciascuna forma , e in tutto quello , che accade nella pittura . Rammenterò solamente , che si evitino ancora gli scorci , specialmente negli oggetti belli , i quali non soffrono quella mutazione di forme , che produce lo scoscio ; perchè un membro , o una parte in iscorcio è soggetta a un punto di vista ; ed ogni volta , che non si vede la pittura in quel punto , comparisce falso , o stroppiato . Ne farò un paragrafo a parte nella prospettiva , nel quale metterò quello , che quì si potrebbe desiderare .

§. III. *Del chiaroscuro.*

23. La parte della pittura , che si chiama chiaroscuro , o per meglio dire , l'arte de' lumi , e delle ombre , è di due sorti , come tutte le altre parti della pittura ; cioè una necessaria , e semplicemente vera ; e l'altra verisimile , o ideale . Prima però di parlare delle regole particolari del chiaroscuro , giova fare le seguenti offer-

vazioni: 1. se non ci fosse luce, tutte le cose corporee sarebbero tenebrose: 2. l'aria è una massa frammista di corpi estranei: 3. la luce cadendo su d'un corpo ritorna indietro, e fa quello, che si chiama lume riflesso; e questo succede più, o meno, secondo che il corpo è di superficie più levigata, e perfetta: 4. tutti i corpi convessi riflettono i raggi della luce secondo la loro maggiore, o minor curvità, come se venissero riflessi dal centro di detta forma; e i concavi gli uniscono nel sito, dove sarebbe il centro della loro curva: 5. sopra nessun corpo levigato, e piano si può veder la luce, se non che nel sito dove si forma un angolo uguale dalla linea del raggio di essa sopra il corpo illuminato, e dalla linea del raggio visuale* di chi guarda il detto corpo: 6. i corpi appannati sono tali per essere composti, porosi; ma ogni loro particella è non ostante più, o meno lucida. Per questa ragione comparisce il loro lume più dilatato, perchè ritorna il raggio da ogni particella di quei corpi; ma per la piccolezza vengono a perdersi quasi nell'aria, e a formare un lume spazioso, e debole. Questa parte della pittura è quella, che principalmente causa il risalto, quando è ben intesa. Essa è, che spiega le forme, perchè il contorno non è che una specie di fezione perpendicolare; e un globo senza lumi, e ombre fa lo stesso effetto d'un disco, o circolo. Dunque dopo la prospettiva lineare il chiaroscuro è la parte, che fa che sopra una

superficie piana compariscano corpi rilevati di forme variatissime, e staccate. La prospettiva aerea entra anche tra le parti del chiaroscuro. Qui è necessario mettere in considerazione, che nella natura non vi è quasi nessun angolo, e che gli angoli sono solamente piccole curve, le quali finiscono in due linee rette, ch'è si dilatano. Perciò il pittore, che intende bene il chiaroscuro, non deve abusare delle durezza, e stacchi di chiaroscuro, che possono solamente essere in alcuni contorni fortemente illuminati: non devono però essere fatti questi contorni decisi colla tinta veramente luminosa, ma con una mezza tinta; poichè è impossibile, che il lume, che cade sopra il corpo, che vediamo, possa ritornare per angolo uguale al nostro occhio da quel luogo ultimo, che noi vediamo, il quale è il contorno; perchè se il lume fosse espressamente posto in modo, che ciò potesse succedere, vedremmo tutto l'oggetto oscuro, e un lume debolissimo al contorno: onde questo caso non si ha da supporre, e supponendolo non potrebbe piacere, perchè distruggerebbe il risalto dell'oggetto.

24. Dobbiamo inoltre considerare, che ogni corpo o in parte, o in tutto di superficie levigata, riflette parte de' raggi, e tinge di nuovo l'aria più vicina d'una luce del suo proprio colore. Ho voluto dir tutto questo a solo fine di persuadere, che i contorni debbono essere dolci per esser veri; e che se nel vero ne vedia-

mo alcuni, i quali compariscono taglienti, ciò proviene dall' essere nella natura il corpo illuminato tanto diverso dal corpo non illuminato, che amendue sono o veri lumi, o vere tenebre; il che non succede nella pittura, come ho detto avanti.

25. Se si considera quel lume, che sarà al contorno di una figura, in paragone del lume, che si trova più sul colmo vero il nostro occhio, vi si troveranno sempre due, o tre gradi di differenza. Perciò il pittore deve far lo stesso, mettendo un terzo colore nel contorno per mantenere il tondeggiamento. Alcuni de' pittori illustri per conseguire unitamente questi due effetti hanno fatta la giusta degradazione nel corpo principale illuminato, e gli hanno supposto per campo un oggetto oscuro di sua natura, e tenebroso. Così ha fatto più volte il Correggio. Chi vuol dunque produrre un effetto di vero rilievo in pittura, o in disegno, deve primieramente conoscere quanto può perfettamente la forma, e la posizione del corpo, che vuol rappresentare: poi deve considerare quale direzione prenda il raggio della luce relativamente alla linea orizzontale, cioè dove il suo occhio cade perpendicolarmente sopra. Questa considerazione gli servirà sì per intendere gli effetti della luce sul vero, come nell' idearsi degli oggetti, che non vede. Deve indi considerare come si ha da collocare un oggetto, sia piano, o tondo, affinchè riceva più luce, e possa con

ugual angola rimandarla all' occhio . Si hanno da fare queste considerazioni osservando la pianta, e l'elevazione de' corpi .

26. I lumi, o i corpi luminosi, de' quali facciamo uso in pittura, sono tre: il sole, il fuoco, e l'aria. Di quest' ultima si prevale più spesso la pittura, usandola in due maniere; una chiamandola lume serrato, l'altra lume aperto. Il lume serrato deve considerarsi come se fosse un altro nuovo corpo luminoso della grandezza della finestra, per dove viene il lume, e come se fosse anche nella stessa distanza. Questo lume è quasi un lume riflesso; perchè sebbene il sole stia dalla parte opposta fuori della finestra, viene nondimeno il lume, e anzi più perfettamente, e stabilmente; e perciò il pittore deve scegliere il lume di tramontana. Il lume aperto dell' aria senza sole è anche di un' altra sorte. Quando il sole è coperto da nuvole, il suo lume le attraversa, producendo una chiarezza debbole, che viene però sempre dalla parte dove è il sole. Quando il cielo è sereno, gli oggetti, che sono all' ombra, s'illuminano dall'ambiente; e al solito il lume viene come verticalmente. Se un oggetto molto remoto impedisce ad un altro i raggi del sole, il lume, che allora risplende, è come se il tempo fosse annuvolato. Del lume del sole scoperto è quasi superfluo che io ne parli, essendo impossibile imitarlo bene. Dirò soltanto, che il lume del sole non ammette altra degradazione che la po-

fitura del corpo, che lo riceve. Il lume del fuoco conserva la stessa regola del lume serrato, dovendosi sempre considerar la sua forza secondo la sua grandezza; e quanto più piccolo sarà il lume, più forte sarà la degradazione. Il lume dell'aria aperta col sole coperto, è il più vantaggioso pel pittore, perchè tutto il corpo dell'aria è quasi ugualmente illuminato. Le ombre si perdono quando il corpo luminoso è piccolo, cioè minore dell'illuminato; e la maggior parte di questo si troverà priva di lume, e le ombre, che produce in altri oggetti, anderanno sempre slargandosi quanto più si allontanano dall'oggetto, che le cagiona. Le ombre de' corpi, che ricevono il lume da una finestra maggiore di essi corpi, si anderanno sempre più restringendo, e perdendosi quasi affatto più, o men presto secondo la grandezza della luce. I corpi, che sono al lume aperto senza sole, saranno quasi senza ombre, e causeranno solamente una piccola privazione di luce agli oggetti, che loro sono vicini, perchè tutta l'aria è piena d'una luce dispersa. Il lume del sole è di ugual forza in tutte le parti, e tutte le ombre cadono parallele col corpo, che le produce. E' altresì d'uopo considerare, che le ombre non sono quasi mai prive affatto di lume, e che sono oscure solamente in paragone d'altro lume maggiore. I raggi, che vengono a' nostri occhi per riflesso d'un corpo illuminato, abbagliano la nostra
vi-

vista in maniera, che non vediamo gli oggetti, che sono in un lume minore. Se quel grado minore di lume, che chiamiamo ombra in paragone del lume maggiore, diventa universale, come quando una nuvola copre il sole; allora vediamo chiari, e distinti gli stessi corpi, che ci parevano ombrati, perchè non v'è più quel lume, che ci abbagliava la vista, per le ragioni ottiche non necessarie al pittore. Lo stesso accade quando ci ripariamo il lume colla mano, che meglio distinguiamo le cose ombrose; e quando ci accostiamo ai corpi poco illuminati, li distinguiamo meglio, perchè s'interpone meno lume tra noi, e il luogo ombroso, e non ci abbaglia la vista. Da ciò deve il pittore arguire, che gli oggetti prossimi si debbono distinguere anche nelle ombre, e perciò egli non deve farli sì offuscati come quelle ombre, che sono più lontane, e che finalmente si perdono in un colore misto di tenebre, e di luce, quasi turchino, per ragione de' corpi illuminati, che sono nell'aria interposta fra gli occhi, e il luogo tenebroso. Finalmente si deve anche considerare la prospettiva aerea, e nello stesso modo che la lineare, in quanto alla diminuzione della forza del chiaroscuro. Supposto, per esempio, che sopra una pianta di riquadri, ciascuno d'una canna per lato, posti in prospettiva, avessi messo sul primo una figura, sopra al secondo, e sul terzo altre: e supposto che mediante l'appros-

simazione del punto di distanza la seconda figura mi diminuisse una terza parte della grandezza della prima, la terza non mi diminuirà nè meno un quarto della seconda, e le altre quanto più s'allontanano dagli occhi, sempre meno varieranno l'una dall'altra. Lo stesso succede nella prospettiva aerea; perchè se dalla prima alla seconda figura vi fosse un grado di differenza, dalla seconda alla terza sarà meno, e sempre scemerà la differenza, come osserviamo ne' monti, e nelle città vedute in distanza. Una casa a me vicina differisce infinitamente in forza di chiaro-scuro, e di grandezza da un'altra consimile, che stia un miglio lontana; ma se si vede una città quindici miglia da lungi, la casa, che è un altro miglio più in là, differisce quasi niente da quella sua simile della città; e lo stesso succede di due monti, che si veggono da lontano. Non credo necessario dare qui di questo una dimostrazione scientifica, bastando l'esperienza, che più chiaramente ne dimostra la verità. Ora lo stesso modo di degradazione è ancora nel lume. Dal primo al secondo oggetto vi sarà, per esempio, un grado di differenza; dal secondo al terzo in eguale distanza vi sarà molto meno; e meno ancora dal quarto al quinto. La degradazione sarà più, o meno forte, secondo che il corpo luminoso sarà più vicino, o lontano. Se è vicino, la degradazione sarà forte, perchè i primi oggetti riceveranno molto maggior quantità di raggi di luce, che non i secondi, e gli

altri seguenti; per la ragione, che le linee de' raggi si fanno sempre più uguali, e di minor angolo, come fa il punto della vista. Ma quando il corpo luminoso è molto lontano, come il sole, allora i raggi sono quasi paralleli, e differiscono sì poco in tutta la distanza dalla superficie del mondo illuminato in uno stesso tempo, che la differenza è impercettibile alla nostra vista.

27. In generale due sono le cause, per le quali si rendono invisibili i lumi più forti dei corpi. Una è la distanza dal corpo luminoso, e l'altra la distanza d'onde vediamo le cose. Quando queste due circostanze si combinano in un oggetto, allora resta molto debole di chiaro-scuro il corpo, che si vuol rappresentare; perchè se è distante dal lume, e vicino agli occhi, il lume generale sarà debole; ma il suo colmo sarà determinato, e vivo, perchè essendo allora i nostri occhi vicini, veggono determinatamente quel punto dove si specchia il corpo luminoso. Quando poi un oggetto è vicino al lume, e lontano dagli occhi, il lume generale sarà forte, ma il colmo del lume sarà diffuso, o confuso nella massa del chiaro; perchè essendo questo colmo un solo punto, nella distanza diventa piccolissimo, e si perde nell'aria prima di giungere al nostro occhio. Lo stesso è delle ombre; poichè quelle de' corpi vicini all'occhio debbono esser più lucide; ma il più scuro, o i luoghi, dove

il lume non può penetrare, devono esser forti, e decisi. Al contrario le ombre generali degli oggetti distanti dagli occhi debbono essere più cupe; ma i siti più forti, e piccoli si hanno da confondere nella massa, finchè s'interpone quantità d'aria, che indebolisce l'oscurità delle ombre, e finalmente anche il colore.

- 28. Convien considerare, che il chiaroscuro è quella parte della pittura, che spiega le forme, ed il mezzo, con cui si fa, che sopra una superficie dritta, o uguale, compariscano corpi rilevati. I corpi non possono avere che tre sorti di forme, componendosi di superficie o dritte, o curve, o miste d'entrambe. Le dritte non possono essere che d'una specie; ma le curve possono essere concave, o convesse, e le miste sono le più variate. Onde se l'arte de' lumi, e delle ombre serve per ispiegare le forme; è necessario considerare, che la linea curva non ha angolo, cioè nessuno stacco, o diversità di grado di flessione. Chi cerca dunque esprimere col chiaroscuro una tal forma, deve osservare, che dal passaggio del lume alla mezza tinta, e da questa all'ombra, e dall'ombra al riflesso, non ha da essere nessuno stacco di tinte; ma la degradazione deve essere impercettibile più, o meno, secondo la natura della curva, che rappresenta. I corpi angolosi, cioè composti di linee dritte, debbono avere il chiaroscuro di tinte staccate, come è la loro forma, la di cui superficie muta subitaneamente dire-

zione. I corpi misti debbono anche esser misti di queste ragioni di chiaroscuro.

§. IV. *Del colorito.*

29. L'arte del colorito è quella parte, che nella pittura serve non solo per rappresentare semplicemente l'apparenza universale d'un corpo colorito; ma anche per fare conoscere allo spettatore le qualità d'un corpo, e delle sue parti, cioè quelle, che sono visibili; come, per esempio, se sono tenere, dure, diafane, opache, umide, aride, e molte altre miste. I materiali sono i sopradetti cinque colori, bianco, giallo, rosso, turchino, e nero. I colori secondarj, o prime tinte miste di quelli, sono il nerancio, il verde, il paonazzo, il cenerino, o bigio; e ciascuno di questi colori si compone di due primarj; ma se vi si aggiunge un terzo, perde tutta la bellezza, e si chiama questo prodotto una tinta.

30. Abbiamo due forti di colori datici dalla natura; gli scuri trasparenti, e i chiari opachi. Abbiamo altresì de' colori scuri opachi, come sono certe terre; ma non possono mai arrivare alla oscurità de' trasparenti, come sono la lacca, l'azzurro, il giallo santo, il nero d'avorio, e altri simili. La differenza, che vi è fra un corpo trasparente, o diafano, e l'opaco, è, che i raggi della luce passano pel corpo trasparente, nè si arrestano sopra la sua superficie,

come accade negli opachi. Il corpo misto di parti opache, e diafane riceve i raggi della luce; ma parte ne resta sulla superficie, e parte ne entra, e investe tutto il corpo d'una porzione di luce, la quale fa allora in esso diversi colori, secondo che si formano replicati angoli de' raggi di luce. Dove la superficie resta illuminata imperfettamente, travediamo per la sua trasparenza quelle parti interne, dalle quali la luce non può riflettersi a' nostri occhi; e perciò comparisce tenebrosa: al contrario dove la superficie è priva di raggi di lume, vi vediamo a traverso quella luce, che è sparfa dentro al corpo; e questo effetto aumenta la vivacità del colore del corpo.

31. Come nel sudetto caso il colore resta appannato, lo stesso accade anche nella pittura quando si mette un colore chiaro sottilmente sopra un altro oscuro: esso lo appanna, e lo rende bigio; all'incontro l'oscuro messo sopra del chiaro ne accresce la lucidezza. Per tali ragioni un corpo semidiafano non comparisce mai di color puro nella parte illuminata; ma solamente in quella dove è penetrato dai raggi della luce, senza lasciar illuminata la superficie, come nella figura. Quindi è da osservarsi, che per dipingere carnagioni delicate si debbono usare molto le tinte lividine, e in una figura di tale carnagione le tinte pure si debbono impiegar solo ne' luoghi, dove la pelle sta tirata sulle ossa; perchè questi corpi essendo bianchi in sè stessi, e

la pelle trasparente, la luce quasi vi trapassa, e riceve lume il corpo, che è al di sotto. Quando il lume è molto forte ne' luoghi, dove sotto la pelle vi è del grasso sodo, vi fa anche quasi tinta pura; tirando più, o meno al verdino, secondo che quel grasso è più umido ne' luoghi, dove la pelle bianca passa sopra. Ne' luoghi umidi la tinta comparisce turchinicia. Così ancora quando il sangue resta coperto d'una pelle bianca sufficientemente densa per impedire, che la luce passi in tanta quantità da far comparire rossa la materia del sangue, questo allora fa la figura d'un corpo nero; e il bianco, che vi passa sopra, non essendo di perfetta densità, comparisce turchino. Quando il sangue è solamente coperto di una pellicola trasparente, allora comparisce rosso anche nella superficie. Quando la pelle è intrecciata di venette sottilissime nella superficie, o passa sopra luoghi umidi, cagiona una tinta porporina, o paonazzina.

32. Da questo, che ho detto qui, si possono ricavare tutte le ragioni delle diverse tinte, che sono nel corpo umano, e vedere quanto sia necessario osservare questa varietà, la quale fa conoscere la qualità propria di ciascuna parte. Si deve osservare in generale, che quando l'ultima superficie è più chiara di sua natura, che il corpo di sotto, essa comparisce sempre come se fosse mista di particelle di tenebre, cioè nere. Al contrario se la superficie è per sua natura di tinta più oscura del corpo sottopostovi,

allora fa le tinte più pure, e più trasparenti, che non le farebbe se avesse al di sotto un corpo di uguale oscurità. Le carnagioni più grosse di pelle debbono essere meno variate, essendo un corpo più grosso, e men trasparente quello, che copre più perfettamente l'altro, che è al di sotto.

33. Io ho promesso nel paragrafo del chiaroscuro, d'insegnare il modo di far comparire le ombre più vere di quelle, che si fanno al solito; e perciò incomincerò quì a parlare collo stesso ordine della natura, e de' colori de' corpi luminosi. Ciò, che sia in sè stessa la luce, è una tra le tante cose, che restano sotto quel velo, che nasconde a tutti gli uomini la cognizione delle verità sublimi. Ci contenteremo dunque di parlare de' suoi effetti nel grado, che ce ne può accertare l'esperienza. E' verisimile, che la luce non abbia colore alcuno; ma che venendo a noi attraversando materie intermedie, si colorisca per le refrazioni, che fa da un corpo all' altro fino al nostro occhio. Se la materia, per cui passa, o che la circonda, o v'è frammista, è sottile, uniforme, e poca, la luce è più chiara, e meno colorita, e riceve con maggior grossezza il primo grado de' colori, cioè il giallo, e con maggior grossezza ancora il secondo grado di essi, cioè il nerancio; al fine il rosso, fino che riceve il turchiniccio, e si perde in tenebre. Da queste cagioni vengono i colori differenti de' corpi luminosi.

Questi, sieno naturali, o artificiali, danno il

loro colore ai corpi , che illuminano ; e quante più volte si riflettono , e si rifrangono i raggi di detta luce , tante più si aumentano i loro colori . L'aria è la prima a ricevere il lume : perciò deve necessariamente tingersi del colore della luce , e quanto più l'aria sarà grossa , più si tingerà . Quando il pittore osserva bene questo , gli giova molto per l'accordo del quadro ; poichè gli dà occasione di supporre una tinta universale , che si mescola con tutti i colori , più , o meno , secondo la quantità , che vorrà supporre di quest' aria tinta interposta a' suoi oggetti . Deve inoltre considerare che i riflessi non solo portano seco il colore del corpo primo illuminato ; ma anche parte del colore della luce . Questo pure giova per accordare ; e queste riflessioni faranno utili anche nella disposizione de' colori de' panni , de' quali parleremo in seguito .

34. Due sono le ragioni , per le quali vediamo il colore d'un corpo . Dico il colore d'un corpo , perchè non spetta al mio discorso l'esaminare , se il corpo sia colorito per natura , o per la forma , sopra la quale il raggio del lume fa tale apparenza . Al pittore è necessario considerare ogni corpo come se avesse in sè stesso naturalmente quel colore , che gli si vede . La causa , che ce lo rende visibile , è prima , perchè il corpo riceve il lume , cioè che sta posto in maniera , che i raggi del lume battono sulla sua superficie , e quanto più perpendicolarmente vi cadono sopra , tanto più riceve luce : la secon-

da è, perchè il corpo è collocato in modo, che la luce, che vi cade sopra, può ritornare per angolo uguale al nostro occhio. Dunque il lume, che vediamo sopra i corpi, non è altro, che specchio della luce, cioè del corpo luminoso: dunque in quel luogo, dove noi vediamo il lume più forte, ivi è che più si specchia il corpo luminoso: quello dunque è tutto tinto del colore simile al colore del corpo luminoso. Se il corpo, che riceve il lume, è diafano, e di superficie pulita, non vediamo il lume che sopra un sol punto; ma se è appannato, cioè poroso, vediamo il lume dilatato, per le ragioni addotte nel paragrafo del chiaroscuro. In questa porosità il lume si riflette da una particella all' altra; e perciò vediamo più il suo proprio colore, che quello della luce. Dove poi il raggio del lume cade per un angolo minimo sopra il corpo, là si perde parte del colore del corpo, e si fa una tinta composta di tenebre, di luce, e del colore del corpo. Finalmente ne' luoghi, dove la luce passa totalmente, perchè non vi può toccare, farebbe il corpo affatto nero, se non vi fosse lume sparso per l'aria, e se il corpo non ricevesse un lume riflesso. Questo lume sarà tinto o del colore del corpo luminoso, o del corpo, che cagiona il riflesso mescolato col colore suo proprio, e con quello della luce. Le ombre più profonde debbono essere della tinta dell' armonia generale, perchè di questa si suppone già tinta l'aria; e lo stesso s'in-

tende di tutti li panni, e di tutti gli altri corpi. Chi vuol dunque dipinger bene i lumi de' corpi quali che sian, e principalmente le carni, ha da servirsi di colori opachi, e impastar bene la sua pittura, affinchè vi sia un corpo atto a ricevere il lume, e ricondurlo all'occhio.

35. Io ho posti i colori nell'ordine, con cui provengono dalla luce, incominciando dal bianco al giallo, al rosso, al turchino fino al nero. Or quelle materie, che sono di natura atte a ricever l'apparenza del bianco, o del giallo, bisogna necessariamente, che abbiano in sè parte di luce, o che sieno più atte a rimandare al nostro occhio i raggi del lume; e questo non potrebbe succedere che mediante una quantità di particelle spesse, composte, e non uniformi, senza interstizj seguiti, e prive per queste ragioni d'ogni sorte di trasparenza; come vediamo, che un vetro, il quale è in sè stesso uniforme, e perciò trasparente, se è pesto, e ridotto in finissima polvere, non è più trasparente, e comparisce bianco per le sudette ragioni, finchè un corpo trasparente, come l'olio, viene mescolato con esso; poichè allora gli ritorna parte della sua trasparenza, in quanto che il corpo oleoso, che resta fra le sue particelle, è uniforme di trasparenza, e unito perfettamente alle parti della materia. Questa è in generale la cagione, per cui l'olio dà una certa trasparenza ai colori; poichè essendo un corpo umido, che si addensa senza svaporare totalmente, resta fra i colori,

ossia loro particelle, un corpo diafano, nel quale la luce passa senza arrestarsi sopra la superficie. Ora se il colore è di sua natura porosissimo, e di particelle in sè stesse piccolissime, in modo che vi entrino molte particelle oleose per una particella di materia del colore, questo allora si chiama colore di succo; e perciò si richiede una gran quantità di questi colori per fare lo stesso effetto, che fa poco colore di quelli, che chiamiamo di corpo, i quali sono di loro natura più densi; onde non s'intromette tanto olio, come in quelli, e il lume si arresta sopra tali corpi, e ritorna al nostro occhio. Dalle sudette ragioni si potrà vedere chiaramente da che dipenda la trasparenza de' colori. Il dipingere molto oleoso non può essere che pernicioso, perchè l'olio coll'andar del tempo si svapora, e disecca, e al fine fa comparire il colore, che eravi di sotto, facendo accostarsi le particelle del colore, che stava sospeso nella densità dell'olio; e tanto più se all'incominciare d'un quadro ci serviamo di colori leggeri, o succosi. Questo ha fatto perire molte belle opere; come si vede in molti quadri della scuola veneziana, la prima, che introdusse il dipingere molto oleoso, e particolarmente nelle opere del Tintoretto. Hanno patito questa medesima disgrazia anche alcune opere bellissime de' Caracci: e perciò io consiglierei ai pittori, che si servissero d'imprimiture di tele molto chiare, per evitare così l'annerimento dei loro quadri. Vediamo, che così

fecero Tiziano, il Rubens, il Vandeyck, i quali spesse volte hanno dipinto leggerissimo; ma essendosi serviti d'imprimiture chiare, i loro quadri si sono conservati bene, e resi anche più lucidi di quello, che erano forse al principio quando furono dipinti.

36. E' dunque necessario, che s'impasti bene con colore poco oleoso, e pulitamente messo per il verso proprio ad ogni forma in tutta l'opera dal principio, o la seconda volta che si ripassa; poichè al solito nell'abbozzare si ha da pensare alle masse principali, e al tutto insieme; ma la seconda volta si può mettere più attenzione ad ogni parte più in particolare, osservando di mantener sempre in principio l'opera con tinte assai smorte, tenere, e armoniose, vale a dire di color cenerino, per poter sempre crescere, rinforzare, e ravvivare a tempo, e a luogo i colori, che si vogliono far più spiccare. Facendo il contrario è facile cadere in uno stile crudo. Al fine dell'opera si possono usare colori succosi, per fare alcuni tocchi leggeri, e velar le ombre degli oggetti più vicini alla vista; e questo contribuirà moltissimo per far che le ombre compariscano vere; per la ragione, che il colore trasparente lascia passare i raggi della luce in modo, che non si arrestano sulla superficie per riflettersi alla nostra vista: sicchè non pare luminoso, ma vera ombra, benchè sia leggerissima. In questa maniera si potranno distinguere due ombre di differente distanza, quan-

tunque compariscano dello stesso grado di oscurità, facendo la più vicina a' nostri occhi di colore succoso, e trasparente; e la più remota con colori opachi, che nel ricevere il lume farà l'effetto dell'aria interposta nella natura, la quale riceve lume. Bisogna anche avvertire, di non fare tutti i corpi con colori succosi, perchè quelli, che nella natura sono opachi, non vanno dipinti succosi.

37. Resta a parlare di ogni colore in particolare, cioè della mutazione, che riceve mediante il chiaroscuro. Incominciando dal bianco; esso nella luce resta bianco, perchè come la luce tinge il lume dell'oggetto, o panno bianco; così tinge anche il bianco del quadro. La seconda tinta deve essere d'un colore un poco turchiniccio per via del paragone, per far comparire il lume tinto del corpo luminoso. Nella terza tinta deve mettersi un bigio tinto un poco del colore dell'accordo generale, nelle ombre sempre più scuro nello stesso modo, ma nei riflessi del colore della luce duplicata. Procurisi dunque di evitare l'occasione di aver a fare le ombre d'un panno bianco più oscure d'un altro colore di sua natura più oscuro. Questo è in generale: si danno però alcune occasioni, nelle quali ciò è inevitabile. Quello, che dico d'un panno bianco, s'intende anche delle carnagioni bianche, nelle quali conviene mantenere sempre le ombre chiare, e lucide; e siccome il bianco esclude ugualmente i tre colori, giallo,

rosso, e turchino; così le sue ombre debbono conservare lo stesso carattere, cioè di non pendere a nessuno di questi colori, quando non sia per evidente ragione di qualche riflesso. Questa è una regola generale per tutti i corpi, che si dipingono, i quali debbono sempre nelle ombre conservare lo stesso carattere, che hanno nella luce.

38. Il giallo è il colore più chiaro dopo il bianco. Giallo perfetto è quello, che non tira nè al verdino, nè al nerancio. Questo colore subito che perde parte di luce, perde anche la sua bellezza, perchè è in sè stesso lucido. Al contrario ne' riflessi di suo proprio colore diventa vivissimo, perchè riceve volentieri la luce, e la rimanda fortemente: essendo la luce per lo più gialliccia aumenta ancora il colore dei riflessi del giallo. Il rosso è il colore più vivo, e il terzo, e il medio di tutti i colori. Il più perfetto rosso è quello, che si allontana ugualmente dal nerancio, e dal paonazzo. Questo colore si corrompe con facilità nei lumi, e nelle ombre; ma se si suppone con lume gialliccio, lo riceve facilmente. Questo è il colore, che batte, e riflette più fortemente di giorno; ma non di notte. Ne dirò appresso le ragioni. Le sue ombre diventano facilmente forti, e ricevono difficilmente i riflessi d'altro colore.

39. Il turchino è il terzo colore, e quasi l'ultimo grado della luce, e si accosta alle tenebre. I suoi lumi sono al solito corrotti dal co-

lore della luce. I suoi riflessi, cioè del suo corpo proprio, restano più vaghi dei lumi, per causa di quel poco gialliccio della luce. Le sue ombre sono forti, ma si sporcano con facilità, e ricevono facilmente i riflessi d'altri colori; ma non tinge facilmente gli altri corpi per riflesso senza un lume molto gagliardo. Il nero fa in pittura figura di tenebre: ma quando riceve lume si tinge con facilità del colore della luce, e nelle ombre riceve facilmente i riflessi d'altro colore.

40. L'impiegare i descritti colori spetta a quella parte della pittura, che comunemente si suol chiamare *armonia*, benchè impropriamente secondo il mio parere. L'*armonia* appartiene alle cose, che hanno misura, sia di tempo, di quantità, di estensione, o qualunque dimensione, che possa generare correlazione d'una parte coll'altra (a). Per trovar dunque l'*armonia* ne' colori bisognerebbe poter determinare, e dare un numero a ciascun colore: la qual cosa sarebbe difficilissima, e forse impossibile; perchè supposto ancora, che si volessero numerare i gradi degli angoli di refrazione, che il raggio della luce forma nel prisma, vi vorrebbe uno studio grandis-

simo,

(a) Senza pretendere d'oppormi a questa opinione di Mengs, io credo, che vi sia vera armonia ne' colori. Un raggio di luce potrà fare nel nostro nervo ottico una sensazione forte, o debole, e un altro raggio potrà nel tempo stesso produrne altra, che temperi, e moderi la prima; cosicchè qualunque di queste due sensazioni sarà

talvolta da per sè sola disagiata, vibrando i nostri organi più, o meno del bisogno; e congiunte faranno un effetto gradevole, correggendo l'uno l'eccesso, o il difetto dell'altro; siccome due suoni opposti in una certa proporzione producono all'udito quella grata cosa, che si chiama propriamente *armonia*. AZARA.

simo, e nel tempo stesso alieno dalla pittura, e inutile ai pittori, e a tutti gli uomini. Deve dunque il pittore considerare, che quella, che chiamiamo armonia, la diciamo per modo di paragone; perchè nella pittura quella parte, che più propriamente si può chiamare *accordo*, fa lo stesso in quest' arte, come fa l'armonia nella musica; supposto, che sia l'armonia, la quale faccia nella musica quell' effetto, che comunemente le si attribuisce. La dolcezza, o l'acutezza de' colori dipende dall'effetto naturale, che cagionano ne' nostri occhi, o nei nervi ottici. I colori più chiari hanno più forza degli oscuri, perchè i loro raggi luminosi, che ritornano al nostro occhio, percuotendo i nervi visuali fanno in parte lo stesso effetto, che fa la luce stessa coll'empier di luce tutto l'interno dell'occhio, e cagionando per la troppa forza una sensazione dolorosa negli occhi: il colore scuro non fa questo effetto, perchè non rimanda il raggio della luce. Essendo dunque i colori chiari i più atti per fare sensazione ne' nostri occhi, si debbono impiegare dove si desidera che l'occhio del riguardante si fermi, e osservi, e senta che quella è la parte, che il pittore ha voluto indicare come principale, e la più notabile. Se la sensazione ha da essere dolce, come nei soggetti graziosi, bisogna mantener lungo tempo l'occhio del riguardante, che scorra sopra il quadro in quella sensazione, e fargliela perdere dol-

Mengs Op. Tom. II.

D

cemente ; cioè , che dal chiaro vada passando alle mezze tinte , e non agli oscuri , e da quelle già scure agli oscuri , e gradatamente ai più oscuri , senza saltar mai dall' oscuro all' oscurissimo . Al contrario se il soggetto fosse di sua natura aspro , lo deve essere anche la scelta degli effetti del quadro , operando in ragione inversa , o all' opposto dell' antecedente .

41. I colori lucidi , e puri , che parimente hanno più forza degli finorti , si debbono impiegare anch' essi nei siti più nobili del quadro , e usarli in maggiore , o minor quantità , secondo che il soggetto si vuole vivace , dolce , mesto , o altro . Ogni colore può essere mitigato col bianco , e col nero , o pure colla composizione ; mettendolo in modo , che vi restino poche parti illuminate , perchè nelle ombre ogni colore si diminuisce , e divien tenebroso . Il color rosso resta sempre aspro quando si usa puro , eccettuato che fosse velluto di qualche colore rosso di succo ; mitigando questo la crudezza , per le ragioni sudette , che i raggi della luce non si riflettono con tanta forza agli occhi . Bisogna inoltre , che il pittore osservi di qual natura sia il colore dell' accordo generale ; perchè supposto che sia rossiccio , si potrà un color rosso impiegare nelle figure del secondo , e del terzo piano ; e il colore turchino si dovrà mettere in quei siti più vicini all'occhio , rifiutando per loro natura il colore dell' accordo generale . Così sarà ancora nei casi , che il color gene-

rale sia diverso. Or come quasi mai non si dipinge in armonia rossiccia; il rosso al solito è il colore, che più rifiuta l'armonia. De' colori misti, il nerancio è il più crudo, componendosi del colore più chiaro, e dell' altro più puro. Il verde è il più grazioso, per esser composto del color più chiaro, e del più oscuro: onde muove i nervi degli occhi senza faticarli. Il paonazzo è il più torte de' misti, perchè costa del più puro, e del più tenebroso; e perciò fa anche una sensazione lugubre.

42. Dal detto finora si può trovare facilmente la via di variare infinitamente i colori, e d'impiegarli con ragione. Tralascio altre cose per non essere superflualmente lungo. Darò solamente un' altra regola generale per facilitare il modo di regolarli nel bilancio dei colori in un quadro, secondo il carattere, che gli si vuol dare. Devesi considerare quanto da principio ho detto de' cinque generi di materiali, che abbiamo per esprimere tutti gli oggetti, che la natura ci presenta, e sono i cinque colori. Tra questi due sono lucidi, due tenebrosi, e uno medio, che io ho chiamato il più puro, perchè non appartiene nè alla luce, nè alle tenebre, ricevendo, e riflettendo ugualmente l'uno, e l'altro, cioè luce, e tenebre. Di questi materiali si serve il pittore; e impiegando più, o meno gli uni, e gli altri, esprime differenti caratteri, per le diverse sensazioni, che essi producono ne-

gli occhi nostri. Se il pittore facesse un quadro di bianco semplice, e di nero, risulterebbe un accordo smorto, essendo uniforme; poichè sì il bianco, che il nero escludono qualunque altro colore, uno in luce, l'altro in tenebre. Ma se di questi due egli se ne serve proporzionalmente secondo l'idea, che vuol far sentire al riguardante, servendosi ora più di nero, ora più di bianco, e ora più di mezza tinta, farà, non ostante l'uniformità del carattere di questi due colori, una sensazione smorta, allegra, o dolce. Accostando i due estremi, farà forte, e aspra: mettendo fra l'uno, e l'altro grande intervallo di mezza tinta, sarà più dolce; e ponendo questa sempre vicina alla tinta più prossima, distinguendola solamente quanto basta per distinguere gli oggetti, tale opera sarà dolcissima: separando i chiari in massa cogli altri chiari, e gli oscuri cogli altri oscuri, refterà maestosa, e grandiosa; e finalmente adattando così, e mischiando infinitamente questi modi, potrà fare una viva, smorta, dolce, cruda, tenera, o qualunque altra sensazione, che si vorrà far sentire agli spettatori. Se a questo si aggiugneranno colle stesse ragioni i colori, si potrà con essi aumentare infinitamente il significato, e i sentimenti, che si vogliono produrre in chi guarda; ma bisogna, che eviti di ripetere più volte gli stessi lumi, e gli stessi oscuri in forza, e in grandezza, e procuri fuggire gli estremi, e attenersi sempre al vero,

e al verisimile; ricordandosi sempre, che il chiaroscuro è la base di quella parte della pittura, che si chiama comunemente armonia, e che i colori non sono che toni, i quali caratterizzano le specie de' corpi; e perciò si debbono impiegare con ragione uniforme al carattere generale, e al chiaroscuro.

43. Nell'uso de' colori è altresì necessario osservare il loro bilancio, per trovare il modo d'impiegarli con grazia, e di accompagnarli bene. I colori, propriamente parlando, sono tre, il giallo, il rosso, e il turchino. Questi non si hanno mai da adoprar soli ognuno per sé; ma se se ne adopra uno puro, si cerchi la maniera di mettersene un altro misto di due; come per esempio, se s'impiega il giallo puro, gli si accompagnerà il paonazzo, perchè questo è il prodotto del rosso, e del turchino mescolati insieme: se si usa il rosso puro, si aggiungerà per la stessa ragione il verde, che è il misto del turchino, e del giallo: ma l'unione del giallo, e del rosso, che formano il terzo misto, è difficile ad impiegarsi bene, perchè è troppo vivo, per la ragione sudetta; onde bisogna aggiugnergli, o accompagnarli il turchino. Questi colori secondo il modo anzidetto serviranno in maggiore, o minor quantità secondo il carattere del soggetto: deve si però osservare, che sempre si deve metter poco de' colori puri, o molto vivi in un quadro. Tutti i colori si possono accordare mediante il bianco, e il nero:

il bianco leva loro l'asprezza, e li rende teneri; e il nero gli smorza, e gli sporca. I colori composti de' due primitivi si possono intenerire, e smorzare con un poco del terzo color primitivo. Quanto ho detto quì serve non solamente per far i panneggiamenti; ma anche le carnagioni, e i campi, incominciando a regolarli sempre secondo la parte principale, cui si hanno da accordare tutte le altre.

§. V. Dell' armonia, e del colorito.

44. L'armonia nella pittura è quell'effetto, che piace all'occhio, come l'armonia nella musica piace all'udito. Ho parlato nel paragrafo antecedente de' cinque colori; poichè io non mi curo d'accordarmi coi matematici, che li dividono in sette, più, o meno: contentandomi di parlare ragionevolmente col dire, che i colori principali sono tre, giallo, rosso, e turchino. Il color d'aurora, o nerancio, è composto di giallo, e di rosso; il color violetto, o porpora, di rosso, e di turchino; e il verde, di giallo, e di turchino. Così essi non formano che delle tinte, e non dei colori. Il bianco, e il nero ci sono necessarj per far i tre altri colori più chiari, o più oscuri; poichè altrimenti essi non basterebbero per comporre la varietà, che è necessaria in un'opera grande di pittura; come non si potrebbe fare in un clavicembalo una sonata in una sola ottava: sicchè il bianco, e il nero

servono per far l'armonia più graziosa, o più grave.

45. Per venir dunque all'armonia diretta di un quadro, bisogna che i pittori facciano in maniera, che nelle loro opere vi sia di tutti i colori in ugual quantità, sì semplici, che composti; e tutta la difficoltà per comporre un' opera di gusto grande, e bello, deve consistere nel saper trovare i luoghi, dove collocare i detti colori. Per esempio: l'armonia generale d'un quadro si ha da regolare sempre secondo la tinta generale, che le dà il lume; come sarebbe a dire, che essendo schiarito dal lume del sole, bisognerà mantener l'armonia del tono della luce, che sia gialliccia; perchè questo lume tingerà del suo colore tutte le cose illuminate dal suo lume direttamente; e le cose riflesse, o schiarite da corpi, che ricevono il lume del primo corpo luminoso, raddoppiano il colore dello stesso primo corpo; essendo l'aria interposta già tutta tinta del primo lume; nella stessa maniera, che le cose in degradazione, che si perdono nell'aria, saranno perdute nello stesso tono; perchè tutti i corpuscoli dell'aria interposta sono tinti dello stesso colore. Le ombre parteciperanno della stessa tinta per due ragioni: la prima, perchè non si dà ombra, che non sia riflessata; e se nol fosse, sarebbe tenebra perfetta, cioè nero puro, e senza colore; e la seconda, perchè se questo potesse accadere, bisognerebbe che l'ombra partecipasse più, o meno del to-

no generale, perchè l'aria, che vi passa sopra, o per meglio dire, che passa tra gli occhi, e l'oggetto, che si vede, le darà come una velata del tono dell'armonia generale. Parimente se un quadro ha da rappresentare oggetti schiariti dal giorno senza sole, o dal lume dell'aria pura di qualche finestra situata a tramontana, l'armonia sarà turchinicia; e si debbono osservare le stesse regole sudette; e così si ha da procedere cogli altri colori di lume, siano d'aurora, o di tramontar del sole. In tutte le armonie bisogna necessariamente osservare quai colori siano più opposti ai toni dell'armonia, e metter gli stessi colori nel più davanti del quadro; perchè la stessa armonia rifiutandoli, li fa comparire avanzati, e distaccati; ma ciò s'intende unendoli cogli altri per la loro propria degradazione in essi medesimi, come ho detto di sopra. Così il colore, che farà più accordo coll'armonia generale, si deve mettere nell'ultimo piano, poichè da sè stesso si perderà nel totale.

46. E' necessario per questo effetto, che il pittore faccia uno studio particolare sulla dignità, e qualità de' colori: onde intenderà, che quando, per esempio, dico, che il giallo è un colore luminoso di sua natura, è una conseguenza il collocarlo dove si desidera che il lume brilli, secondo le regole, che darò nel paragrafo seguente.

47. L'oscuro è più proprio del lume a comparire avanti, per cagione che l'aria schiarisce

tutti i colori foschi. Per conseguenza, se un colore è oscuro, si può credere, che il pittore abbia supposta poca aria tra i suoi occhi, e l'oggetto rappresentato; il che non si può dimostrare con tanta evidenza nelle cose chiare, perchè tutto il chiaro, che si faccia in pittura, comparirà sempre debole in paragone del lume naturale; e perciò gli abili artisti hanno sempre fatto nella parte davanti de' loro quadri qualche massa oscura nel primo piano.

48. Il rosso è il colore più vivo, ma nello stesso tempo il più rozzo, perchè di sua natura non ha niente che fare nè colla luce, nè colle tenebre: ammette però l'una, e l'altre, perdendo della sua purità, come ho detto di sopra. Bisogna collocarlo dove si vogliono mettere le parti più brillanti, e più avanzate; perchè di sua natura non si può mettere molto indietro senza framischiarlo col violetto, o col nerancio. Se si volesse collocarlo nella parte luminosa del quadro, si potrebbe fare senza mescolarlo col bianco; altrimenti resterà sempre rozzo.

49. Il turchino è un colore di sua natura ombroso. Si ha da collocare ne' luoghi oscuri della composizione; e allora convien guardarsi di mescolarlo col bianco, il quale produrrebbe sempre un color d'aria, che in vece di far avanzare, farebbe arretrare, e perdere il vigore della sua qualità.

50. Il nerancio per le stesse ragioni non si

potrebbe impiegare che nei luoghi luminosi, e avanzati.

51. Il violetto non si deve impiegare, che nei luoghi ombrosi partecipanti di turchino, che è ombra; e del rosso, che fa avanzare, e dà per conseguenza un certo succo, e forza, che lo preserva dal tono dell'aria.

52. Il verde è il colore più dolce, perchè è composto d'un colore luminoso, e di un tenebroso; e perciò forma una mezza tinta molto grata.

53. I due estremi, cioè il bianco, e il nero, s'impiegano nella stessa maniera l'uno, e l'altro, perchè annichilano tutti i colori, non avendo alcun proprio; e per questa ragione possono servire al giudizioso artista per accordare i colori più contrarj. Potrei su di ciò addurre molti esempj; ma ne sceglierò due de' più eccellenti. Il Rembrant ha accordato i colori più incompatibili colle ombre, dove non ha manifestato che un piccolo luogo di questi colori schiariti, ed anche con molto giudizio, facendoli comparire lontani l'uno dall'altro; o se per la sua composizione è stato costretto ad avvicinarli, artificiosamente ha oscurato l'uno, e schiarito l'altro; poichè se gli avesse posti congiunti, non avrebbero rappresentato che luce, ed ombra, secondo i gradi del chiaroscuro. Al contrario il Baroccio ha fatto entrar ne' suoi quadri un' amabile armonia, avendo schiarito tutti i colori col bianco, con cui toglieva loro tutto

il vigore; e con questo mezzo egli accordava tutti i colori più nemici, e faceva che il suo quadro formasse un chiaroscuro ben tondeggiato, ed inteso, ove non si vedevano a un dipresso che delle tinte. E per dare un' idea dei differenti gusti, che potrebbero stare ugualmente bene, io dirò, che il Rembrant ha dipinto tutti i suoi soggetti come se ei gli avesse veduti in una cantina, dove non entrasse che un piccolo raggio di sole per rallegrare la sua armonia, e che non vi era lume più d' quel che bisognava per distinguere a un dipresso i colori l'uno dall' altro. Il Baroccio al contrario sembra aver vedute le sue storie nell' aria, o nelle nubi, dove fra lume, e riflesso non restava quasi nessuna ombra, e per l'abbondanza del chiaro non formava che un quadro risplendente.

54. Secondo che io credo, i pittori giudiziosi devono mettere questi due gusti differenti ciascuno a suo luogo; ma tra i due estremi a me pare, che il Rembrant vaglia più del Baroccio; poichè il gusto di quello si può trovare nella natura, quello del Baroccio non è che nella immaginazione. Facciasi dunque ciò, che è vero. Voglio ora descrivere i colori, che in tutti i lumi, o senza alcuna affettazione possono fare una gradevole alleanza, come dirò appresso.

55. Io ho dunque detto, che con tre colori si formano tutti i colori. I puri sono i più degni, e di maggior vigore, che i misti; e perciò bisogna collocarli nel luogo dell' opera, che si vuol fa-

re più visibile, e più rimarchevole, e guardarsi di metterli al fine di un quadro, o anche di un gruppo. Due colori puri non si conformano mai bene; poichè siccome qualunque bellezza non è che una varietà unita, per conseguenza in due colori puri si richiede un terzo per unirli; altrimenti vi sarebbe varietà, ma non unione. Tre colori semplici neppur faranno mai un effetto perfettamente gradevole per la stessa ragione dei sudetti, ma faranno non ostante men disagiati che due soli. Questo s'intende in generale dei colori, che hanno lo stesso grado di forza, e di purità; poichè ho già detto di sopra, che facendo uno tutto chiaro, e l'altro tutto oscuro per il bianco, e per il nero, formeranno chiaro, ed oscuro, e non faranno più due colori, essendo annichilati dai due distruttori della loro bellezza.

56. Bisogna dunque, per legar bene i colori, osservare, che di tre si ha da mescolarne due per fare una composizione, e il terzo si lascerà puro: con questo mezzo si avrà unione, e varietà. Se fosse bisogno impiegarne due soli, si mescolerà in tutti e due del terzo. Per esempio, il violetto, e il giallo faranno sempre bene uniti se si carica di turchiniccio il violetto. Se si mette il rosso molto caricato nel giallo, si farà un giallo verdiccio.

57. Il rosso, e il verde uniti insieme andranno ugualmente assai bene. Anche il turchino, e il nerancio si potranno impiegare; ma coll'

avvertenza , che il rosso , è il giallo sono troppo vivi in paragone del turchino , che non è che quasi una tenebra ; onde bisogna sporcare la vivezza del nerancio per contrapèfare l'ombra del turchino . Per questa ragione il turchino un poco verdiccio , e il vermiglione , che fa una specie d'aurora , vanno molto bene insieme . Con queste regole si possono sporcare saviamente tutti i colori in modo , che non compariscano nè crudi , nè duri . In questa regola non si comprendono solamente i panneggi , o altre cose tinte , ma anche i fondi , e le carni . Solamente io raccomando ai pittori , di decidere sempre le cose principali prima di tutte le altre , e pensare , che le regole hanno da servire per ispiegare il bello della natura , e non per fare il contrario . Per far questo , un pittore ha da leggere , e da studiar bene la storia del soggetto , che vuol rappresentare , per sapere qual lume , qual tempo , qual giorno , e quali personaggi ha da mettere , e in qual secolo fu l'avvenimento ; poichè sarebbe molto improprio dipingere un re con abiti sporchi , e di colori bruni , o molto mischiati ; come sarebbe ugualmente improprio dipingere una ragazza in vesti brune , un fanciullo con colori ardenti , e un eroe di color di rosa , o altro colore molto chiaro , e vivo ; un filosofo di color cangiante , ec. ; come ancora di fare un pannello di tela , o di grandi stoffi con un colore anche succoso , e trasparente , come di velluti , o di rasi . Sarebbe pure molto improprio

di fare un festino, o convito degli dei coll'imitare la forza, e il colorito del Rembrant; come sarebbe assurdo rappresentare Enea nell'inferno sul gusto del Baroccio: poichè un soggetto malinconico deve ispirar tristezza a chi lo mira, e per conseguenza non ha da esser composto di colori vivi, e allegri. Le opposizioni si hanno da fare ne' colori semplici, e bruni: il lumè non ha da comparire di un buon tempo, nè di un'armonia gradevole; i lumi si hanno da concentrare in un luogo solo, e non hanno da essere nè molti, nè dispersi, come dirò nel paragrafo seguente.

§. VI. *Della composizione.*

58. La composizione ha bisogno di molte cose. Primieramente fa d'uopo, che il pittore sappia immaginarsi bene la storia, dopo d'averla letta più volte, finchè l'abbia ben imparata a mente. Nè deve contentarsi de' soli passi scelti, ma deve studiare l'intera storia per conoscere i caratteri dell'anima di tutte le persone, che ha da rappresentare. Questo non può farsi senza esaminare tutta la loro vita, per giudicare con quale mira si faccia l'azione, in cui si hanno da rappresentare; perchè un uomo cattivo può fare un'azione apparentemente buona; ma il pittore deve non ostante far trasparire il carattere, sia nella figura, sia nella fisionomia della persona, o mostrando la ragione, che lo fa operare. Bisogna anche trasferirsi al tempo,

al luogo, ed ai costumi delle genti, che si vogliono rappresentare, e dar loro i vestiti propri della nazione, e del secolo, in cui vissero; e in caso, che non si possano trovar monumenti, nè libri, che lo dicano (a), si procuri conoscere le nazioni, dalle quali hanno preso i loro costumi, le loro leggi, le loro armi; o ancora le nazioni lontane, o vicine, donde hanno tratti gli usi, come i Greci dagli Egizj, o i Romani dai Greci, ec.; e con ciò si hanno da leggere gli autori, che trattano delle loro passioni principali, per formarli una vera idea delle persone. Si può anche in qualche occasione trarre utile dai loro usi presenti, poichè le nazioni non si cangiano spesso totalmente, e questi unirli coi costumi degli antichi più esemplari. Bisogna altresì denotare il paese o cogli alberi, o col clima, o coi fiumi, o col mare, o cogli edifizj, architettura, o gusto delle belle arti; poichè non si mette l'Apollo di Belvedere in un edificio di Babilonia, o una figura moderna in un martirio d'un santo di mille anni prima. Bisogna anche pensare al sito particolare, per immaginarsi bene il lume del luogo, che conviene al soggetto,

(a) Può servire molto ai pittori l'opera del sig. Lens pittore, intitolata: *Le costume, ou essai sur les habillemens, et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*: stampata in Liegi nel 1776. in un tomo in 4. E' peraltro mancante di molte cose, e in specie di quelle, che

riguardano gli Ebrei, e i Cristiani. Certe erudizioni vanno soggette a critica, e ci vorrebbe la mano di un letterato per ripurgarla, e far uso delle edizioni buone, e del testo originale degli autoti, non delle traduzioni. Sono anche poco esatti i monumenti riportati, e quasi fatti di maniera. F. R.

e fare i mobili, e l'architettura interiore, che sia propria allo stesso soggetto; e considerarg generalmente, che il mondo non è stato lo stesso in tempo di Caino, o di Enoc, come nel nostro; e che allora non si fabricava coll'ordine composto, e che gli ornamenti, e il lusso non erano in uso; e finalmente si ha da sapere in quali secoli si sono inventate le une, e le altre arti, e scienze, o quando si sono introdotte in un paese, quando hanno fiorito, ed hanno goduto il più alto punto di perfezione, e la loro caduta, e quando era il più barbaro, ec.

59. Non mi resta ora che parlare direttamente delle regole della composizione delle figure. Le regole da osservarsi in ciascuna figura, sono principalmente il contrasto, o la contrapposizione de' membri, l'espressione, la convenienza, la qualità, e l'età delle persone.

60. Il contrasto, o sia contrapposizione de' membri, consiste, che se si vuole far andare avanti un braccio, si deve far retrocedere la gamba dalla stessa parte, e anche l'altro braccio in contracambio ha da retrocedere, e avanzare la gamba dallo stesso lato. Le due braccia non devono avanzarsi ugualmente, perchè non si possono far retrocedere le due gambe senza far cadere la figura. La testa deve inclinare da quella banda dove il braccio è alzato, e voltarsi da quella parte dove la mano è più avanzata. Se vi è una figura in piedi, la gavolla interiore del
pie-

piede, che pianta, deve corrispondere alla fontanella del collo, come spiegheremo nelle figure nel paragrafo della ponderazione.

61. Nessun membro ha da formar un angolo retto, nè mai due membri hanno da esser paralleli tra loro. Una mano non deve venir mai palma a palma coll' altra, nè alcuna estremità ha da essere in linea perpendicolare, nè orizzontale coll' altra, nè si ha da rincontrare un piede, e due mani, nè i piedi, ed una mano, che formino una linea dritta obliqua: questo sarebbe un errore.

62. Per venire al gruppo, che è un' unione di molte figure, le quali tutte hanno da legarsi fra loro strettamente, questo si ha da comporre di numero dispari, come di 3. 5. 7., ec. Di tutti i numeri pari, quelli, che si compongono di due dispari, sono i più tollerabili; ma i pari doppi non si possono usar mai con buona grazia. Quelli del primo ordine sono, per esempio, 6. 10., ec.; gli altri 4. 8., ec. Ogni gruppo ha da formare una piramide, e nel tempo stesso ha da esser di forma rotonda il più che sia possibile, cioè nel suo rilievo. Le masse più serrate debbono essere nel mezzo del gruppo, procurando sempre di mettere le parti piccole agli orli, per fare, che i gruppi riescano più gradevoli, e leggeri. Bisogna guardarsi di non fare troppo di stondi, cioè di non fare figure semplici; ma di metterle di profondità, come in lar-

ghezza; perchè ciò darà un'aria sempre più gradevole per la varietà delle grandezze delle figure, e de' giuochi, e degli accidenti del chiaro-scuro, che s'incontreranno sempre in somiglianti casi. Si ha da osservare parimente, come ho detto di sopra, che non vi sieno mai molte estremità in linee rette, sieno orizzontali, perpendicolari, o oblique: che nessuna testa s'incontri orizzontalmente, o perpendicolarmente, ed obliquamente, o che qualunque estremità, come teste, mani, piedi, possano formare una figura regolare, come triangolo, quadrato, pentagono, ec.: che mai i due membri non abbiano una distanza uguale fra loro, nè si veggano due membri, due braccia, due gambe di una stessa figura in iscorcio uguale: finalmente che nessun membro sia ripetuto; e se si mostra la parte esteriore della mano destra, bisogna far vedere la parte di dentro della sinistra; e si procuri mostrar sempre le parti più belle, che sono generalmente tutte le giunture, cioè a dire, il collo, la spalla, il gomito, il polso, il fianco, il ginocchio, le gaviglie, il dorso, il petto. Queste parti sono belle per due diverse ragioni: le estremità, e le giunture sono molto gradevoli a vedere, perchè in esse si può mostrare molta espressione, e scienza; e le altre, come il dorso, e il petto dell'uomo, sono le più grandi, e le più belle per far venire in un gruppo una gran massa di quasi un medesimo colore molto gradevole, come è la carne, e per dare un

grato riposo agli occhi, sia in chiaro, sia in oscuro. Nelle donne qualunque parte nuda è molto gradevole a vederfi, tanto davanti, come di dietro, all'eccezione di quelle, che la decenza vuole occulte. Bisogna non ostante osservare, che col saper nascondere certe parti a proposito si aumenta la bellezza, e la grazia; poichè è certo, che un petto non interamente scoperto accresce spesse volte la bellezza; come ancora nel resto del corpo: nascondendo qualche volta a un dipresso quei luoghi, che uno desidera vedere, si dà loro una grazia, che non avrebbero essendo del tutto scoperti. Così quelli, che fanno delle nudità più che onestamente esposte, non ecciteranno nei riguardanti che la lubricità, senza riportarne stima, perchè l'arte non dipende da queste cose. Le ragioni, per le quali le donne nude in pittura piacciono più degli uomini, sono due: la prima è, che il loro colorito è molto più gradevole, e il chiaroscuro più tondo, e per conseguenza le masse sono più graziose; per la qual ragione comparirà sempre meglio un giovane bello, che un uomo robusto: la seconda ragione è, perchè più di rado vediamo la bellezza, come noi la dipingiamo; in conseguenza ci pare più ideale, e sublime che il corpo dell'uomo, che siamo padroni di vedere quando vogliamo. V'è anche una terza ragione, che ognuno indovinerà.

63. Se fosse necessario mettere più gruppi

E 2

insieme, si osservi la stessa regola, che io ho data per un gruppo di numero disparo di figure, come anche in tutta la storia: bisogna mettere numero disparo di gruppi: nel caso però, che i gruppi, o piramidi non abbiano luogo nel numero disparo per larghezza, se ne potrà mostrare uno intiero, e due mezzi ai lati: dipoi bisogna osservare, che si abbia la profondità per venire sempre allo stesso numero. Osservisi ancora, che la figura principale deve star sempre nel gruppo di mezzo; e se molte sono ugualmente principali, si procuri di metterle tutte verso il mezzo. Quella deve sempre trovarsi nel secondo piano, e non mai nel primo, affinchè vi sia qualche cosa, che rinferri l'occhio, e si possa far risaltare per mezzo del chiaroscuro, e della prospettiva. Bisogna pure, che la composizione in generale faccia sempre un semicircolo, sia concavo, o convesso; perchè in tutte e due le maniere si avrà il più brillante nel mezzo.

64. Convieni altresì aver riguardo generalmente alla varietà, cioè a far vedere tutte le parti più belle del soggetto in generale, e delle figure; senza però prendere il vizio di far sempre mostra di certe parti, e di nasconderne altre. La varietà è una cosa molto essenziale, e per conseguirla si ha da procurar di mostrare tutte le parti più belle del soggetto, e di ciascuna figura in particolare, ma senza cadere nel vizio opposto. Quando si possa, si mettano nella com-

posizione persone di ogni sesso , e di ogni età ; il che produrrà una varietà gradevole nell' espressione , e nell' azione ; e si baderà inoltre , che nel tutto insieme vi sia simetria , e bilancio eguale dall' una , e dall' altra parte del quadro , ma senza metter peso sopra peso , nè peso contra peso in linea orizzontale , o perpendicolare .

§. VII. *Della grazia.*

65. La grazia è quasi impossibile a definirsi ; poichè è un dono di Dio , o della natura , che in sè stessa non è se non se un' armonia corrispondente con quella , che si trova insieme nell' Essere , e in tutti gli uomini . Non voglio dunque parlare della stessa grazia ; ma procurerò di descrivere solamente gli effetti , che produce nella nostra arte . Quest' armonia non è semplicemente ne' colori , o nelle forme , nè nel chiaroscuro ; ma è in tutto , e non vi è , essendo privata di una di queste parti . Moltissimi la confondono colla bellezza ; ma la bellezza ne è una parte , che nella pittura appartiene propriamente alle forme . Altri la pongono nell' armonia ; ma questo non è il suo vero essere , perchè questa parte non riguarda che la scelta dei colori , e non è che un' ultima parte ; poichè essa medesima ha bisogno del chiaroscuro per esser messa in opera , e presentata alla vista .

66. Il chiaroscuro non è neppure la parte , nella quale essa consiste , perchè ha per pro-

prio di mostrare la rotondità, o forma delle cose, e serve per determinare tutte le altre parti; poichè consistendo la nostr' arte nel rappresentare sopra una superficie piana cose rilevate, queste senza la parte del chiaroscuro resterebbero per il semplice contorno sezioni di figure, e non figure nella loro rotondità. Noi conosciamo peraltro, che senza queste parti la grazia non è giammai a perfezione; ma la parte dove essa regna è la varietà; perciocchè noi vediamo chiaramente, che per bella che sia una cosa, essendo sola non forma niente di grazia: per conseguenza la bellezza è una parte separata, che noi segregheremo, e ne faremo un altro paragrafo.

67. Noi parleremo quì direttamente della grazia, che è necessaria ai pittori. Essa è di due specie; naturale alle cose, e composta da altre cose. Quella, che è naturale alle cose, è direttamente quella, che si trova in tutto, e in noi medesimi; e si può congiugnere con ciò, che si chiama bellezza. La composta è quella, in cui molte cose, le quali hanno già in sè stesse la grazia, sono unite insieme per le regole dell'armonia, e della bellezza, e formano con questo una terza cosa, che non è più nè bellezza, nè armonia, e la quale per le parti della grazia naturale alle cose si trova in questo oggetto unita, e composta, e con questo c'incanta; essendo questa parte più naturale a noi medesimi. Ci rende anche le altre parti dell'arte come accessio-

rie, e più fredde; perchè non hanno la parte omogenea, che ha la grazia, la quale è questa vera armonia composta di cose variate. Non c'è uomo al mondo, il quale possa non essere incantato, e intenerito per qualche cosa; e questa passione non si forma nella natura se non per questa grazia, ancorchè nella sua forza stessa sia differente. Finalmente io conchiudo, che non vi è che essa sola, che ci tocchi.

68. Ora io non parlerò d'avvantaggio di ciò, che essa sia; ma dirò le ragioni, e il modo, col quale si deve rappresentare nella pittura. Quest' arte dunque consiste nel rappresentare ogni cosa, che ha forma, che ha colore, e che in conseguenza della forma ha chiaroscuro, o tenebre, o lumi per sua natura creati. Se si vuole pertanto fare perfettamente grazioso, si dia a ciascuna di queste la varietà in esse medesime, la quale darà loro la grazia. Poi si consulti questa stessa varietà per aggiugnere le tre parti. Si comporrà in questo modo una cosa, che farà tutta grazia; poichè ciascuna di queste parti ne ha: e bisognerà osservare, che è grazia di non metterne per tutto in egual parte, perchè se essa fosse per tutto, non sarebbe più varietà, che è quella parte, la quale deve comporre la grazia.

69. Si vede chiaramente, che un semplice colpo può avere della grazia; come si vede disegnando un contorno, o una lettera, la quale, purchè sia variata in forza, e grossezza, acqui-

sta una grazia, che non ha nella sua forma; poichè contornando questa lettera d'un' egual forza, e grossezza, non avrà nella sua forma alcuna grazia se non quella, che le dà la stessa varietà nella forma ancora.

70. Per la stessa ragione della varietà succede eziandio, che le cose nuove ci piacciono; poichè se noi vi siamo accostumati, non ci piaceranno tanto, essendo ciò la medesima cosa, e non essendovi varietà: onde senza bellezza ci può incantare, e parer grazioso; perocchè essa è variata di cose, che noi siamo assuefatti a vedere, intendere, e gustare. Per la stessa causa i vecchi non sono più sensibili alle passioni della novità: tutto loro è noto, e niente trovano di variato di tutto quello, che hanno veduto, e che conoscono perfettamente.

71. Dunque per mettere questa grazia in pittura, e con essa toccare i nostri sensi, bisogna dare all'occhio della varietà; perchè con questa medesima varietà si conserverà lo spirito del riguardante nel piacere della novità. Come tutte le cose divengono noiose per la lunghezza, e specie seguita; così per la varietà si rendono gradevoli, e si fa scordare al riguardante una cosa per l'altra, conservando per lui la novità. Con questo mezzo si potrà ancora fargli rimarcare ciò, che si vorrà; perchè dove si metterà meno di varietà, il di lui spirito sarà meno interrotto, e se ne ricorderà più, che delle altre parti, le quali erano tutte variate; in quella guisa che in un maz-

zetto di fiori distinguesi più presto una rosa, o altro fiore grande, che mille altri piccoli fiori variati. Perciò bisognerà che ve ne siano di tutte le grandezze, e varietà. Allora si vedrà meglio il grande, che i piccoli; ma i piccoli faranno scordare di tempo in tempo del grande; e l'occhio si rigetterà di nuovo sopra il fiore grande, e bello con maggior curiosità per non aver esso che quella grazia naturale alla cosa, e che farà accresciuta per le grazie degli altri; essendo tra di loro una grazia per la varietà, che è composta di grazia naturale alle cose.

72. Per parlare più chiaramente di questa grazia necessaria ai pittori, io parlerò della grazia di ogni parte della pittura, cioè del disegno, del colore, della composizione, e del chiaroscuro; ma primieramente comincerò dalla grazia, che si deve direttamente osservare nel disegno.

§. VIII. *Della grazia del contorno.*

73. La grazia del contorno consiste principalmente in quella parte, che si chiama eleganza. L'eleganza è principalmente ciò, che si chiama il corrente del contorno, unito alla varietà delle forme, perchè senza questa varietà non vi è eleganza. Questa si trova qualche volta anche senza la correzione; perchè la correzione è parte della bellezza, non della grazia; ma l'eleganza è ciò, che appartiene alla grazia. Da questa procede, che tre pittori, che io addurrò per

esempio a mostrare la differenza , cioè il Coreggio , il Caravaggio , e il Rubens , sono tutti tre ugualmente lontani dalla vera severa bellezza , o almeno dalla correzione ; ma la differenza è grandissima nella grazia , ed eleganza . Il Caravaggio non aveva nè varietà , nè correzione ; e perciò era tutto cattivo nel disegno . Il Rubens non aveva alcuna correzione , o bellezza ; ma era più variato , che l'altro ; perciò è un poco più sopportabile . Il Coreggio era scorretto come gli altri due ; ma aveva una certa grazia , varietà , ed eleganza , che fanno quasi scordare la scorrezione , ed ha avuto per questa varietà di forme , e grande eleganza , un gusto , il quale ci ha prodotto un gusto di disegno nella pittura dei più nobili , e belli , toltone un poco troppo di uguaglianza di forme , cioè il gusto dei Caracci . Intanto poi io separo l'eleganza dalla grazia , perchè tengo che la grazia del disegno consista nella varietà , ed eleganza unite ; e che non si possa chiamar grazia se non quando vi sono tutte due , come nel Coreggio . Questa eleganza consiste nel guardarli da uno degli estremi nelle forme , e nel trovare una certa uguaglianza fra i contorni concavi , e i convessi . Il Rubens ha abusato delle forme convesse , che rendono grossolane tutte le cose : in vece di che il Coreggio avendo ugualmente usato de' contorni concavi , come de' convessi , ha rese le sue opere eleganti , e svelte . Il Caracci ha un poco troppo usato de' convessi . Si può anche

osservare la stessa cosa nella differenza del gusto antico; poichè tutte le statue del gusto sublime, ossia del primo ordine, hanno il gusto. Si vede chiaramente la differenza nel cortile del palazzo Farnese tra il bell' Ercole di Glicone (a), e l'altro accanto; come anche si vede nei restauri, che sono stati fatti a quella statua, e anche alla Flora. La medesima cosa si osserva nella statua del Comodo nello stesso cortile (b), e hanno tutte queste mancanze di esser prive di eleganza. Per questo succede, che il bell' Ercole, che è del gusto sublime, con tutta la sua grossezza, e forza pare leggero da lontano (c); al contrario le altre, benchè di minor grossezza, pajono grossolane. Questa medesima eleganza si trova in tutte le statue del primo ordine, cioè a dire nel Laocoonte, nell' Apollo di Belvedere, nella Venere di Firenze, ancorchè un poco meno, e nel Torso di Belvedere; e ciò è direttamente la parte, nella quale si distingue il grande gusto greco, dal gusto, che si chiama romano, nell' antichità, nel quale si trova sempre una specie di durezza, e mancanza di eleganza.

74. Se il Domenichino avesse avuta questa parte, sarebbe stato ancora più eccellente; ma la mancanza di essa lo mette in un grado più

(a) Ora andato a Napoli; ma per un tenue compenso se ne è lasciato un gesso nella galleria. FEA.
 (b) Cioè Atreo, che porta sulle spalle il figlio di Tieste suo fratello, da lui ucciso. Si chiama volgarmente Comodo per la testa postavi modernamente. Vedi la *Scoria delle arti del dis. Tom. II. pag. 400.* FEA.

(c) Si veda qui avanti *Tomo I. pag. 254.* FEA.

basso. Raffaello sarebbe stato molto elegante se avesse fatto un poco più tondo, cioè a dire, se in qualche luogo non avesse slungato troppo le linee dritte; ma nella proporzione della varietà delle linee è stato eccellente; e senza di quella imperfezione sarebbe stato quasi uguale agli antichi del primo ordine. Per questa ragione non è stato felice nelle donne, e nella natura delicata; ma principalmente è stato ammirabile nella natura nervosa. Quando poi ha voluto fare grazioso, ha dato sempre troppo nel tondo, o nel piatto. Michelangelo non conta niente affatto nell' articolo dell' eleganza, che non ha conosciuta. Quasi tutti gli altri pittori sono stati imitatori di lui, o della natura: per conseguenza non ci serviremo di loro per esempio; perchè se vi è troppo di tondo, ancorchè sia variato di grandezza, non avremo l'eleganza. Tale difetto si trova nel Rubens. Anche li mezzi piatti, e tutte le altre forme troppo sovente replicate, guastano l'eleganza; perocchè questa eleganza consiste principalmente nel cambiare le forme avanti ch'esse siano perfettamente definite, perchè quando sono terminate fanno bensì la varietà, ma non l'eleganza: vale a dire, che se uno fa una forma, la quale avanti di formare il mezzo cerchio anderà a terminare in un angolo ottuso, allora non potrà formare che una forma molto elegante, essendovi perfezione di varietà. Bisognerà ancora osservare per questo fine, che non vi è nella natura cosa alcuna di tondo perfetto, nè per-

fetto quadrato, ma un'alternativa continua. Ogni tondo è composto di quantità d'angoli ottusi, de' quali la sommità dell'angolo è tonda; perchè non vi è in natura, che il diamante, il quale potrebbe formare un angolo perfetto; ed altro, che una goccia d'acqua, che potrebbe formare una superficie tonda. Le altre parti, che potrebbero spiegarfi in un contorno, spettano piuttosto alla composizione: per questo effetto noi le rimetteremo al paragrafo di essa.

§. IX. *Della grazia del chiaroscuro.*

75. Si è detto pocanzi, che tutta la bellezza della grazia consiste nella varietà. Non potendo perciò fare altro, che ripetere la stessa cosa, non mi tratterò d'avvantaggio nella spiegazione della grazia; ma dirò subito come si debba apprendere.

76. Anche nel paragrafo del chiaroscuro si è detto, che bisognava tenere delle masse di lume: il che s'intende, che esse devono essere differenti in grandezza, e in forza. Le stesse regole, che io ho dato allora, producono la grazia. Non mi resta dunque che a dire la medesima cosa con maggior dettaglio.

77. Abbiassi cura di decidere un lume principale, e di metterlo nel luogo, che vuoi rendere più visibile, e più brillante. Poi si procuri che in tutto il quadro non vi sia più un lume di questa forza; e facendo lo stesso colle om-

bre avrassi una grazia molto bella nel generale dell'opera.

78. Fatto questo, distribuiscansi le mezze tinte in differenti gradi, i quali non servono se non che a far risplendere gli estremi, che sono i due sudetti. Bisogna però osservare di non lasciarli incantare in questo da un falso chiaro-scuro brillante, nè da opposizioni rozze, mettendo due estremi l'uno al lato dell'altro, come farebbe a dire il più gran chiaro, ed il più grande oscuro; perchè ciò guasterebbe la grazia, distruggendo tutto l'effetto delle mezze tinte. Oltre di questo farebbe ancora che perdesse la grazia del colorito; perocchè, come ho detto nel paragrafo di esso, gli estremi nero, e bianco non hanno colore. Per far dunque grazioso, bisogna procurare, che tutte le cose in un quadro sian visibili, ma sempre una più, l'altra meno, per avere la varietà perfetta, che deve formare la grazia. Bisogna anche stare molto attenti sopra la degradazione dei lumi, perchè ciò produce varietà, e per conseguenza grazia.

79. Osservisi pur anche il valore delle cose, cioè di tutti i colori, e loro gradi, come ho spiegato nel citato paragrafo del colorito; perchè tutto ciò, che è chiaro, è anche gradevole, ed ha più grazia naturale, che ciò, che è oscuro; e per conseguenza non bisogna distruggere la dignità d'un volto bianco, e d'un pannello chiaro; come hanno fatto quelli pittori, i quali hanno preteso fare dell'effetto nei

loro quadri a forza di nero, come il Guercino, e molti altri; dovendosi osservare, che se un pannello, o un volto è bianco, bisogna conservargli anche il suo carattere, e il suo valore nelle ombre, opponendogli, e dandogli per fondo una cosa di minor valore anche più oscura, che non sarà l'ombra di questa bella parte. In questo modo si conserverà l'unione, colla varietà, che formeranno la grazia. E' molto improprio, e ridicolo fare un abito bianco, che nell'oscuro sia tutto nero, forse per fare opposizione contro un pannello cremisi, o turchino d'un'altra figura. Ciò non potrebbe essere che molto disgraziato; poichè farebbe comparire il pannello bianco cambiar di natura; non avrebbe più corrispondenza col suo lume, e diverrebbe disgraziato, perchè essa farebbe cambiata, e non variata, dovendo la vera variazione esser messa in armonia per divenir grazia.

80. La prima ragione, per cui le cose chiare ci piacciono, viene dalla impressione della natura, che ci fa amare il lume. I pittori, che saranno ombrosi nelle loro opere, lo saranno anche nel loro carattere personale; venendo ogni piacere, e dispiacere dal nostro temperamento (a). Si abbia dunque cura di dare dell'espressione al quadro per mezzo del chiaroscuro, come ho detto nel paragrafo della composizione. Si badi

(a) Per quanto cioè il temperamento è naturale, e modificato dalle circostanze esterne che, e intrinseche dipendenti da altre cause. FSA.

peraltro, che in un soggetto tristo, e malinconico vi bisogna poco lume; e se uno è obbligato a fare un simile soggetto in aria aperta, potrà aiutarfi facendo venire il lume molto da lato, che produrrà molta ombra.

81. Io non lascio di vista nel discorso la grazia, la quale è il mio principal oggetto; ma dico, che senza l'espressione non vi può essere la proprietà del soggetto, che si vuol rappresentare; e senza la proprietà non vi può esser bellezza, e senza di questa non vi potrebbe essere la grazia perfetta, ma solamente mezza grazia, perchè non vi sarebbe che quella, che è prodotta dall'unione di differenti cose imperfette. Se una donna fosse disegnata come un bell'uomo, non avrebbe bellezza, non avendo proprietà. Io dico dunque, che alla grazia del chiaroscuro appartiene questa parte, che dà espressione al quadro: e così ancora se si vuol fare un soggetto allegro, e gradevole, si procuri che il punto del lume, e quello della vista siano vicini uno all'altro, se quello non è in molta altezza; allora la vista medesima nasconderà la troppo grande quantità d'ombre, e produrrà un effetto gradevole.

§. X. Della grazia della composizione.

82. Ho già detto più volte, che la varietà forma la grazia. Ora dirò come si arrivi a conseguire questa varietà nella composizione.

Que-

Questa grazia, che è necessaria, non deve intendersi, che si trovi nella varietà sola, ma bensì quando essa è unita, ed accompagnata colla unione, la quale si chiama in tutte le cose la proprietà, che deve essere sempre molto unita colla convenienza. Per esempio, se si osserveranno le regole, che io do della composizione, e si uniranno ad ogni soggetto colla convenienza, non si troverà alcun ostacolo nella varietà; perchè bisogna pensare, che la nostra arte è molto libera, e che possiamo tirare partito da molte cose. Tutto l'errore de' pittori, che non possono trovare il modo d'unire il ragionevole col gusto, proviene principalmente, che si fissano, o per meglio dire, si attaccano al minimo insetto, lasciando per esso le parti principali. Si abbia cura di disporre sempre la figura principale la prima, e di dare ad essa tutta la nobiltà, o altro carattere, che deve avere: poi scelgansi i caratteri principali dei gruppi, indi di ogni figura; e abbiasi tutta l'attenzione di non far mai una cosa, se ne resta un'altra più principale da fare. In questo modo si faciliterà allo spirito il concepire tutte le parti, e si conoscerà più facilmente se si cade in qualche errore, o ripetizione. Non si avrà allora che ad esaminare l'opera; e trovandosi osservate le regole, che ho dette, si avrà tutta la varietà, e proprietà delle cose, dipendendo una dall'altra. Così quando io dico, che bisogna mettere tutte le sorti di

età, di stati, e di sessi in un quadro, dico ancora le differenti persone. Per questa differenza si troverà chiaramente la varietà; e dando la proprietà a ciascuna di queste età, stati, e sessi, si troverà infallibilmente questa bellezza. Di poi dandosi a ciascuna figura i panneggi, come ho detto nel paragrafo precedente, e alla persona degna accompagnandosi delle cose degne di lei; ciò non potrà mancare di aggiugnerle un'altra bellezza. Se a queste cose si aggiungano le regole del chiaroscuro, come pure ho detto avanti, si aumenterà per un altro lato: così per tutte le bellezze di differenti caratteri si verranno a formare tante parti, che hanno le loro grazie proprie alla cosa; e per tutto insieme si avrà una grazia perfetta, essendo composta di grazie proprie a differenti cose. Oltre di ciò è ancora necessario, come si è detto, di osservare la proprietà. Se vi sarà un soggetto da dipingere, che in sé stesso niente abbia di grazia, bisognerà non mettersene, per non guastare la proprietà. Allora non si dovrà cercare la grazia, che nella bellezza delle parti, che sono nominate nella storia, o favola, che fa il soggetto del quadro. Questa bellezza dipenderà dal far brillare le cose più vantaggiose. Per esempio, tra tutte le figure umane non ve n'è alcuna più brutta del Satiro, del Centauro, del Fauno, del Tritone; eppure anche questi possono avere la loro bellezza, e la loro grazia, che proverranno dalla proprietà della loro natura. Nelle parti umane d'un Centau-

ro si può mostrare la forza di un cavallo, individuando le ossa più fortemente, che in un uomo: nel Satiro si farà rilevare l'aridezza della natura caprina; in un Tritone la leggerezza, la sottiliezza della pelle, e la sua viscosità, dalla quale si vede che i muscoli non hanno quella sofferenza calda, e che il sangue non gli gonfia le grosse carni, o le vene; come all'opposto sarebbe molto ridicolo il non far conoscere queste parti nel Centauro, che deve essere rappresentato di una natura calda tutta, come è quella del cavallo. Così per mezzo di questa continua osservazione si verrà ad ottenere il suo fine di una perfetta grazia, avendo varietà, e unione per mezzo della proprietà.

§. XI. *Delle proporzioni del corpo umano.*

83. Le proporzioni del corpo umano sono state spessissimo descritte, ma quasi sempre differentemente. Io non ho mai veduto, che gli scrittori abbiano parlato molto chiaramente, e nello stesso tempo data un'idea, che possa servire ai pittori senza tormentarli. Hanno anche troppo limitato le proporzioni, in modo che produrrebbero troppa uguaglianza nelle figure. Sono state fatte altre descrizioni, nelle quali si sono date proporzioni in grande quantità, e molto variate, come ha fatto Alberto Duro, e altri; ma che non servono punto, fuorchè se si voglia imi-

tare il loro gusto . Ho pertanto determinato di parlarne in una maniera , che possa servire in tutti i gusti ; essendo fondata nello stesso tempo sopra le belle opere , e su la natura .

84. Si è ordinariamente incominciato dal ripartire la figura in tante teste , o facce . Questa maniera potrebbe essere buonissima , ed utile per gli scultori ; ma non è così per li pittori ; poichè questi non vedono mai la giusta altezza della testa ; ascondendone la prospettiva sempre almeno un terzo del quarto superiore ; e le larghezze dei membri non possono misurarsi neppure come le misurano gli scultori , per la ragione , che comparirebbero troppo magre sulla superficie piana per riguardo della prospettiva ; poichè tutte le cose nella natura si guardano con ambidue gli occhi , e ciò fa che vediamo intorno più del giusto diametro sì nelle statue , che nella natura , ma non già nella pittura . Noi troviamo ancora , che gli antichi hanno avuto riguardo a questo nei bassirilievi , che sono molto più grassi , che le statue . Io intendo parlare di quelli , che sono belli , anche considerandoli a paragone delle statue fatte nello stesso tempo . Di più i pittori hanno bisogno maggiore di varietà in confronto uno dell' altro , che gli scultori ; in conseguenza hanno meno di soggezione . Raffaello , che in certo modo non ha fatto che moltiplicare il gusto degli antichi del secondo ordine , unendolo con un certo vero , che non ha la scultura , si è servito , sia per regola , o per gu-

sto, di tutte sorti di proporzioni, senza che si possa dire, che una è da meno dell' altra. Io ho trovato delle figure sue, che passavano di poco le sei teste, e mezza, la quale è una proporzione, che non essendo sì ben trattata, come ha saputo fare Raffaello, non potrebbe soffrirsi (a). Dirò dunque che ogni corpo nella sua fabbrica ha una certa simetria, che gli dà il mezzo di poterli muovere. Perciò bisogna prima di tutto osservare questo accordo fra li membri, che produrrà questo gradevole effetto, che si chiama la correzione del disegno, e che noi spiegheremo più chiaramente nella figura umana. Ora veniamo alla descrizione di essa, e suo dettaglio.

85. Si determinerà prima la grandezza della figura, che si vuol fare. La testa si disegnerà della grandezza, che si vuole, sia grande, o piccola. Io raccomando però sempre una certa convenienza, di modo che la più piccola testa, che possa essere sopportabile in pittura, sarà una nona parte, e la più grande una sesta di tutta l'altezza. Queste due sono gli estremi, perchè i mezzi sono direttamente di una ottava, o settima.

86. Si darà sempre la metà di questa parte al collo (b); poi se ne prenderà un quarto per

(a) Si veda qui avanti *Tom. I. pag. 178. FEA.*

(b) Per quanto siasi studiato con indicibile impegno di estrarre dagli abbozzi di Mengs le regole, ch'egli voleva dare su le proporzioni del corpo umano, non è riuscito possibile comporre da' suoi fram-

menti qualche cosa, che possa soddisfare, e servire di regola in una materia così importante, e delicata; onde si è creduto conveniente sopprimere il restante di questo paragrafo, per non esporci a proporre per regole qualche errore.

Chi volesse le proporzioni della

il calcagno; dopo di che si spartirà il resto della lunghezza in tre parti uguali; cioè, la prima sarà dalla fontanella della gola fino al trocantere, la seconda dal trocantere fino al mezzo del ginocchio, la terza fino alla gavolla inferiore del piede. Prendasi quindi una delle parti, e si divida in due: secondo una di queste due parti si regolano tutte le lunghezze, dividendola in quattro parti, e ogni parte in dodici linee. Di queste parti uno potrà servirsene co-

sola testa potrebbe ricorrere a Winkelmann, dove spiega il sistema di Mengs nella prima edizione della sua *Storia dell' arte*; ma io credo, che neppure Winkelmann comprendesse bene quella materia, e il suo traduttore francese compì di sfigurarla; cosicchè nell'ultima edizione di quel libro è quasi soppresso quest'articolo. Parlo della traduzione italiana pubblicata recentemente in Milano, nella quale mi pare, che si sia finito di confondere, e di storpiare il povero autore.

Solo potrà compiere questo lavoro qualche dotto artista di fino gusto, il quale abbia studiate le opere di Mengs. Ma ciò non è sperabile che dalla gioventù ben educata pel dritto sentiero dell'arte, e non già da professori provetti, i quali non hanno per bello che quella loro cieca pratica, che appena da imberbi non fanno lasciare nella loro canizie, nè si fanno dar pace che un Mengs loro coetaneoiasi tanto sopra di essi innalzato da averlo a riconoscere per loro maestro. Costoro o non guardano le di lui opere, o le guardano in giallo, e le dilanano senza averle vedute. Questo è un fatto; e in Roma ne accadono frequenti ri-

prove. Avvenne poco tempo fa, che mentre in una compagnia di artisti e di diletanti d'ogni genere si osservavano, e si lodavano due ritratti dipinti da un giovane veneziano, un pittore de' Barbassori (in verità non romano, ma d'una contrada, che non ha mai prodotti pittori, e scultori neppur mediocri, benchè compri ad alto prezzo sculture, e pitture) al sentire, che il lodato giovane stava copiando il ritratto di Papa Rezzonico fatto da Mengs, disse *petulanti splene cassinno*, che dopo quello studio il suo pennello si troverebbe in discapito. Egli però ignorava che il suddetto giovane dacchè era in Roma non avea fatto altro che studiare le pitture di Mengs, e particolarmente quelle del gabinetto de' Papiri: quelle stesse che sono state ultimamente incise. Le arpie non potevano far di peggio. E' accaduto a queste pitture, come a quelle delle stanze Vaticane, che tuttavia si vanno incidendo, e per le quali Mengs diceva, che si traduceva Raffaello in veneziano. Pure lo spaccio n'è grande, e lo sarà finchè i sedicenti diletanti non sieno intelligenti. AZARA.

me gli scrittori si sono serviti dei quarti della testa. Bisogna notare, che le estremità, come mani, e piedi, devono misurarsi secondo la testa, e non secondo queste parti; perchè con questo mezzo si acquisterà una gran facilità per distinguere i differenti caratteri delle figure; come se si vuol dipingere un contadino, o altro uomo rustico, gli si farà la più grande testa; e misurando secondo questa testa le altre estremità, si avrà un'armonia di proporzione, per la quale la figura acquisterà in tutti i membri lo stesso carattere; il che farebbe molto difficile, facendo altrimenti; perchè bisognerebbe farlo per semplice gusto, che è cosa, della quale uno non è sicuro; vedendosi per esperienza, che una cosa, che ci è piaciuta nel tempo, in cui la facevamo, ci dispiace qualche tempo dopo. Tutte le grossezze potranno ugualmente misurarsi secondo la testa; perchè per le stesse ragioni sudette si avrà un buon effetto, sapendosi da ognuno, che il fare parti grandi ad una figura svelta, farebbe una cosa molto ridicola; in conseguenza per questo mezzo, che io suggerisco, si eviterà di cadere in errore.

87. Per venir dunque alla proporzione di ogni membro, bisogna considerare, che io chiamo lunghezza i punti da un capo, o estremità di un osso all'altro, e tutti i membri, che di loro natura vanno perpendicolari.

88. Dalla fontanella della gola sino al di sotto delle mammelle alla cavità del petto, deve

fare a un di presso tre parti; di là fino all'umbilico tre parti, e mezza negli uomini; ma nelle donne, nelle quali l'umbilico è più alto, tre parti: vi farà una parte, e mezza fino al parallelo del trocantere; il braccio superiore, ec. Vedasi la figura accanto (a).

89. Io conchiudo dunque, che la varietà non deve consistere che nella grandezza della testa, e delle parti, che faranno misurate secondo essa; poichè se si farà una testa grande, si avrà per questo mezzo un gran piede, e mani grandi; e se si farà piccola, le parti ancora faranno piccole. La stessa cosa succederà nelle larghezze, le quali faranno minori, quando la testa sarà piccola; e faranno in questo modo la figura svelta; come le misure della testa grossa faranno le larghezze più grosse, e così faranno anche la figura più grossolana.

90. Raccomando eziandio che si abbia cura, che le ossa siano generalmente tenute più grosse nelle figure corte; e bisognerà osservare ancora, che le distanze fra le ossa, che la natura ha lasciate per l'agilità del movimento, devono essere più serrate; perchè la natura c'insegna la stessa cosa, cioè, che le persone di figura grossolana, tali saranno anche nei loro movimenti; e quelle di figura leggera, tali parimente saranno nell'azione. Se uno avesse da fare una figura composta, vale a dire un Ercole, o

(a) Questa non si è potuta trovare: anzi mi vien detto da qualche scolare dell'autore, che egli non l'abbia fatta mai. FEA.

altro erog in tutto particolarmente forte, ma non ostante molto nobile, si potrebbe prendere la libertà di fare la testa piccola; purchè la figura non passi al più alto le otto teste, e farvi i membri grossi: ma allora sarà necessario di decidere la larghezza delle spalle, e queste farle larghe quanto si vorrà, per accrescere l'effetto della forza della figura; dopo di ciò spartirle in due parti, una delle quali potrà servire in luogo della testa. In questo caso però si dovranno osservare le regole secondo queste parti nelle larghezze carnose; regolando sempre le giunture secondo la vera testa, e non secondo questa parte. Si avrà in questo modo il vantaggio, che tutte le ossa avranno del rapporto insieme (a).

(a) Ho restituito questo paragrafo coll' ajuto di più manoscritti avuti da varj scolari dell'autore, e col consiglio del sig. cav. Maron. Il nostro autore ha mentovato in varj luoghi altri paragrafi, come della prospettiva, ec., che avrebbero dovuto venire qui in seguito; ma io non ho potuto trovarli in alcun manoscritto, FEA.

RIFLESSIONI.

S O P R A

DIFFERENTI TINTE DI CARNE,

E COME SI CONSIDERINO

P E R

METTERLE FACILMENTE IN ESECUZIONE.

IN primo luogo bisogna considerare tutte le tinte nel modo, che noi abbiamo descritto nel paragrafo sull'armonia nell'altro trattato, e il valore d'ogni colore, e la grazia dei colori.

R I F L E S S I O N E I.

I. Bisogna considerare, che l'ombra d'ogni tinta di qualsivisia corpo, deve essere dello stesso carattere del suo lume; e che non vi saranno se non che i riflessi dello stesso corpo nello stesso corpo, che avranno una doppia tinta. Per esempio, parleremo quì in primo luogo del bianco, e della sua ombra. Il bianco è una cosa, che non ha alcun colore, ed è perfetto lume: il

(a) Queste riflessioni pubblicate quì per la prima volta, furono scritte dal nostro autore in italiano, francese, e spagnuolo. Nei varj manoscritti italiani, che ho avuto, vi erano alcune mancanze di nomi di colori, e di altre cose, che ho supplite da un manoscritto francese, e coll'ajuto del sig. cav. Maron.

Forse Mengs non aveva idea di stamparle, perchè erano molto trascurate nella dicitura, e correzione grammaticale. E' peraltro da avvertirsi, che le precedenti lezioni pratiche, e queste riflessioni sono forse le prime cose scritte da lui, e date a copiare ai suoi scolari prima dell'anno 1760, FEA.

nero è una perfetta tenebra senza colore . Per ciò l'ombra del bianco non si deve comporre se non di nero , e bianco ; poichè ciò farà i due estremi colla sua mezza tinta . Su di questo conviene riflettere , che ogni corpo illuminato riceve colore dal corpo , che lo illumina : onde il bianco in pittura deve sempre tingersi un poco di un colore di sole . Ma siccome il lume schiarisce ugualmente i nostri quadri , la natura opera da sè medesima . I toni , che non sono direttamente i più schiariti , ma che sono opposti all'aria , e diventano perciò specchi di essa , prendono del suo tono turchiniccio . Le ombre , o mezze tinte oscure , le quali non ricevono riflessi dal loro proprio corpo , saranno più grigie , come bianco , e nero insieme . I riflessi saranno d'una tinta solare per cagione , come ho detto pocanzi , del poco suo colore , che ha raddoppiato : e benchè nel lume la stessa natura tinga i nostri quadri , essa non può raddoppiare la tinta nei riflessi ; poichè i corpi dipinti restano tuttavia una superficie piana , e non possono ricevere riflessi dal loro proprio corpo .

R I F L E S S I O N E II.

2. Le stesse massime si osservano in ogni altro colore puro , o semplice ; perchè la seconda tinta fra il più alto chiaro , e l'ombra sarà il vero colore del corpo . Il lume sarà tinto di sole ; i riflessi saranno il colore raddoppiato unito

con un poco di gialliccio del sole ; le altre degradazioni faranno la tinta della stessa materia , distrutta dalle tenebre . Il più profondo oscuro è sempre nero ; benchè non si trovi giammai a perfezione , perchè non ci sono mai tenebre perfette mentre il corpo è visibile .

R I F F L E S S I O N E III.

3. Il nero è una perfetta tenebra : ma si ha da considerare , che non è il nero , che abbiamo in colore sulla nostra tavolozza , il quale abbia della perfetta tenebra ; e chiunque l'impiegherà , farà sempre comparire le sue tenebre grigie , per la ragione , che essendo messo in opera sul quadro , non si potrà impedire di ricevere il lume : per conseguenza fra il chiaro di esso , e il nero posto dal pittore sul quadro , comparirà sempre un grigio , che si renderà anche molto disagiata nell' opera ; vedendosi nella natura , che ogni nero riceve ancora delle tenebre , in maniera che non vi è materia nera , che possa uguagliarle .

4. Se si vogliono dipingere in pastello cose di una gran forza , bisognerà sempre osservare di non servirsi del nero puro ; ma di sotto , sopra la carta immediatamente , si dovrà mettere un letto di nero , per poi passarvi sopra qualche tono bruno rossiccio : poi rinfrescare alla fine dell' opera nuovamente questo luogo col lo stesso nero ; e se per caso sembrasse un po-

co violetto, il cristallo correggerà questa mancanza, se non è troppo visibile. Se si vuol lavorare al tono d'un eguale colpo di forza, si badi di non servirsi del tono grigio; ma si prenda del bruno gialliccio anche più giallo, e più rossiccio di quello, che si vuole sia il tono; e principalmente si prenda del giallo scuro, o ruggine di ferro, che daranno sempre un certo succo nell'opera. Anche bisogna guardarsi di adoperare nelle ombre delle tinte, nelle quali entri il bianco; poichè ogni bianco per sua natura luminoso rende grige tutte le forze. Perciò, se un tono nelle ombre parebbe grigio languido, o freddo, non s'avrà, che a passarvi sopra il giallo, che sia della giusta oscurità, di cui si pensa che debba essere questo tono; perchè il giallo per il suo proprio lume, che porta con sè stesso, essendo mischiato col nero produrrà un grigio di forza, che non s'avrebbe senza questa pratica.

5. Per la stessa ragione detta avanti, che non abbiamo vere tenebre in pittura, ne abbiamo anche meno nel pastello, il quale è tutto composto di polveri, e di piccoli corpi separati, che per loro natura sono più atti a ricevere il lume, e nel tempo stesso per la loro elevazione anche le ombre. In conseguenza formano anche più di tono grigio, che le altre pitture, le quali sono fatte con cose umide, che si comprimono, e si attaccano l'una all'altra; e per questa ragione, che non sono tanto distaccate, e non formano sì grande quantità di globi, e for-

me particolari, le pitture non ne riceveranno tanti piccoli lumi, e piccole ombre, che le faccia-
no parer grige. Quindi è dunque, che nel pastel-
lo bisogna servirsi di tinte, e colori molto più
vivi, e puri, che nell'olio; poichè, come ho
detto, esse portano il loro grigio con sè per le
loro forme naturali. Per questo se li vuol fare
un giallo scuro, bisognerà aggiugnervi un poco
di rossiccio, per evitare che per cagione del gri-
gio il giallo non divenga uno sporco verdiccio;
siccome nel rosso bisognerà mettere un poco di
gialliccio negli oscuri, affinchè il grigio non lo
faccia diventare violetto. L'aria, non essendo
se non se una specie di perfetta mistura di lu-
ce, e di tenebre, e perciò turchinicia, comuni-
cherà del bigio al lavoro; e se generalmente non
si preserveranno le tinte dal suo turchiniccio me-
diante la vivacità del giallo, e del rosso, i qua-
dri resteranno sempre come annebbiati. Per que-
sta ragione nel pastello bisogna caricare inten-
sibilmente tutte le tinte, mentre in questo ge-
nere di pittura molto più può operare l'aria,
che negli altri. Ma quando io dico, che bi-
sogna caricar le tinte, intendo dire i punti del
più rosso nel rosso, e del più giallo nel gial-
lo, come dissi nel paragrafo del chiaroscuro,
che bisogna aver cura di caricare il più chia-
ro di ogni lume, ed il più oscuro di ogni tenebra.

RIFLESSIONE IV.

6. Per le anzidette ragioni io conchiudo, che tutta l'arte del colorito dipenda dall' intendere perfettamente l'unione del lume colla sua ombra. Incomincerò pertanto quì a mettere in confiderazione la maniera, ed i mezzi, che si devono tenere per venire a capo di tutte le sorti di tinte.

7. Ho detto nella seconda riflessione, che la seconda tinta, cioè la prima dopo la più chiara, era la vera tinta del corpo, che si vuol rappresentare. Sicchè il pittore, facendo la sua tavolozza, deve fissarsi, e scegliere subito il tono de' colori, che gli piacerà: quindi regolare tutta la sua armonia. In primo luogo deve fare la tinta del più gran chiaro, la quale gli servirà per regolare i più grandi oscuri, ed i riflessi. Dopo di questo deve comporsi i differenti toni, che crederà essere necessarj nell' oggetto, che vuol dipingere. Per esempio, tutti i volti, e corpi hanno delle varietà di colore, e di tinte per la natura del sito: come sarebbe a dire, le labbra, le guance, le giunture, le estremità, ed alcune altre parti, che sono rossiccie: le vene, e i luoghi molto umidi saranno turchinici. Finalmente vi sono delle grandi differenze nelle tinte delle parti del corpo umano: ciò non ostante dipingendole, bisogna aver sempre cura di dare a tutte queste il tono generale, che farà

quello della seconda tinta, la quale figura la pelle, che copre tutte le differenti tinte: in conseguenza, se questa pelle è figurata bianca, il violetto, il turchiniccio, ed il verdiccio saranno più puri; poichè la pelle bianca non corrompe le loro tinte, come farà una pelle gialla, la quale toglierà al violetto tutto il suo brillante, e lo farà diventare quasi grigio; il turchiniccio diventerà verdiccio, il verdiccio di color d'ulivo; ed al rosso farà prendere il colore di mattone, ec.

8. Oltre di ciò vi è una osservazione da fare, ed è, che in tutte le differenti tinte generali vi sono due differenti caratteri di pelle, cioè la fina, e la grossa. Questa in qualsivoglia tinta sarà sempre meno variata, che la pelle fina della stessa tinta; perocchè tutte queste varietà di colorito differente nella stessa persona dipendono dalle cose, che sono sotto la pelle; di modo che quanto più essa sarà fina, più le dette cose saranno visibili. Così dico, che la prima, e la più chiara tinta non è il vero tono della pelle; ma che deve sempre essere un poco più tinta di gialliccio, del quale è composto il corpo, che la illumina. La seconda è la vera tinta generale del corpo. La terza non deve quasi servire se non che per riscaldare qualche volta le mezze tinte, quando si vogliono impiegare verso i riflessi.

9. Dopo di ciò si deve fare una prima tinta di rosso quasi tanto chiara come la prima
tin-

tinta di carne, nella quale si metterà parimente un poco del tono gialliccio, come si è messo nella prima delle prime. Indi si farà un secondo rosso in armonia colla seconda delle prime, per le regole dette quì sopra; cioè, se la pelle farà fina, si metterà meno in armonia colla tinta della pelle, che se la pelle fosse grossa. Si farà similmente una terza tinta rossa, che servirà per le labbra, o per mischiare.

10. Di poi si farà la prima mezza tinta, o per meglio dire, quella de' toni verdicci, che farà ugualmente chiara, e messa in armonia colla prima delle prime; perchè questa, come tutte le prime, non serve che per esprimere le varietà de' toni nel gran lume. La seconda mezza tinta deve essere regolata secondo la seconda delle prime, colla regola, che ho detto nell'osservazione della specie di pelle grossa, o fina. La terza, che farà la vera tinta delle grandi masse d'ombra, deve anche regularsi secondo la pelle; ma deve essere più tenebrosa, che la seconda mezza tinta; per la ragione, che questa mezza tinta deve servire per le ombre, le quali non ricevono riflessi, che le riscaldino; e siccome le tenebre distruggono la bellezza, e forza del tono, o della tinta; perciò essa deve essere più grigia della seconda, che riceve più lume. Dopo se ne farà un'altra ancora più ombrosa; ma che non s'impiega se non che alle grandi forze, le quali non sono trasparenti, ma si avvicinano alle

Mengs Op. Tom. II.

G

tenebre del nero; eccettuando la ragione dell'aria, che ho detta nel paragrafo dell'armonia, e del colorito. Poi si fanno le tinte brune oscure, le quali servono per le ombre, e colpi di forza trasparenti, e per mischiare qualche volta colle mezze tinte.

II. Nei riflessi la prima deve regularsi secondo la tinta della pelle; cioè nel giallo, e nel rosso, per cagione, che essa deve fare la stessa cosa nelle ombre, come la seconda tinta delle prime fa nei chiari, vale a dire, che essa deve regolare l'armonia delle ombre. Per farla in questo accordo colla seconda tinta, bisogna considerare, che se la tinta della pelle è gialliccia devesi mettere molto più di giallo, che di rosso. Non vi si mette mai il bianco, perchè il bianco è lume; e in tutte le ombre bisogna guardarsi dal mettervene, perchè ciò renderebbe l'opera grigia, e guasterebbe tutto. Ma si potrà comporre questa prima tinta con terra gialla chiara, e terra rossa, che comporranno non ostante una tinta chiariccia. Se la carnagione è molto bianca, potrà usarsi del giallo di Napoli, e del cinabro: allora però bisognerà farne due, cioè una di giallo di Napoli, e cinabro; e l'altra di terra gialla chiara, e cinabro. Dopo si farà un'altra tinta per individuare i luoghi rossi, la quale si giudicherà più, o meno rossa, o gialliccia, secondo la seconda tinta dei rossi, e che si comporrà di terre bruciate, e lacca. Se la persona fosse estremamente bianca, si potrà mettere nel prin-

cipio del rosso d'Inghilterra , e terminando , della lacca ; perchè come ho detto quì sopra, che la pelle bianca lascia tutte le tinte più pure, per conseguenza il suo rosso deve essere più puro rosso , che non farà il rosso della pelle bruna , o gialliccia .

12. Dopo di ciò si principierà a fare le terze ultime tinte appartenenti alle tenebre ; cioè la prima in armonia della pelle: per esempio, se il colore della pelle è composto di uguale porzione di rosso, e di giallo , bisogna comporre questa tinta parimente di rosso, e di giallo in porzione uguale. Io intendo per rosso il rosso puro, che negli oscuri non è che la lacca, perchè la terra rossa, e il giallo bruciato portano il giallo con sè. Poi vi si aggiungerà del nero, che è la tenebra, fino al grado, che si vuole, come si è fatto col lume. Bisogna però alle regole, che ho dette quì, unire quelle, che io ho dette nel paragrafo dell'armonia .

13. In appresso si dovrà fare una tinta di rosso, e di tenebre solamente, nel grado che si vorrà, per servirsene a dare la più gran forza nei luoghi rossi, o sanguigni. Si faccia finalmente l'ultima tinta della tavolozza, la quale deve essere regolare secondo la prima. Dopo si faranno due tinte di bianco, e di nero: una più chiara, l'altra più oscura; e queste serviranno per il turchiniccio; perchè di questo tono non se ne fa nelle regole della tavolozza, poichè ve n'è mol-

- to poco. Se ne fanno ugualmente due, uno chiaro, ed uno oscuro, di toni violetti, che si mettono parimente ai lati, come i grigi, per mischiarli secondo i loro gradi di oscurità con i loro consimili di forza nell'ordine della tavolozza. Se ne fa ancora qualche volta di giallo, e bianco puro, per servirsene nella stessa maniera. Osservandosi queste regole, che do qui, unite a quello, che ho detto nel paragrafo dell'armonia, non potrà mancare il pittore di un buon colorito; poichè tutto dipende dall'armonia.

R I F L E S S I O N E V.

Per accomodare i colori dei panneggi a tutte sorti di toni di carnagioni.

14. Io ho detto molto chiaramente nel paragrafo dell'armonia per le disposizioni dei colori, che avvertivo ai pittori, di cominciare sempre a disporre le parti principali della loro opera, per non cadere in errori; e affinchè i miei scritti non siano più nocevoli, che vantaggiosi agli studenti. Così dunque, per dipingere il ritratto, è incontrastabile, che la testa, e le carni sono le cose principali: onde bisognerà incominciare a disporle le prime, ed osservare allora qual colore le domini. Se la carne fosse estremamente bianca, e vi fosse poca tinta, converrebbe necessariamente servirsi di questa carne per la parte del bianco: e come dissi nel citato para-

grafo dell'armonia , che ci ha da essere porzione uguale dei cinque colori , si deve allora scegliere una parte , o sito per il luogo , il più oscuro , che si vuol fare nel quadro : dopo di questo si deve pensare d'impiegare tutti gli altri colori nel modo , che io spiego nello stesso paragrafo dell'armonia , e in quelli della composizione , e del chiaroscuro ; vale a dire , che i lumi devono essere tenuti insieme verso il mezzo del quadro . Se le carni sono bianche , come ho detto pocanzi , si devono mettere i colori più chiari vicino alla carne , ed anche ai lati delle più grandi masse di questa carne , per avere l'effetto della forma tonda , che io raccomando nel paragrafo della composizione . Bisogna anche osservare , che gli stessi colori chiari devono essere impiegati nelle più grandi masse ; poichè altrimenti esse non comparirebbero più , essendo tutte separate in piccole porzioni , e si confonderebbero per la distanza della vista . Ora dunque io ho detto , che bisogna in primo luogo , per fare un buon ritratto , aver riguardo all' economia del chiaro-scuro , ed in questo si osservino le seguenti regole.

15. Prima conviene osservare , che se la persona , che si vuol dipingere , è graziosa , o deve esserla , o vuol esserla , si deve procurare di evitare le grandi masse d'ombra . Ciò si fa mettendosi più che si può sotto del lume ; che così le ombre resteranno nascoste alla vista . In secondo luogo bisogna mettere la testa bene in mezzo della tela , per conservare la massa del chiaro-scuro

ro in questo luogo; eccettuato che vi fossero delle mani dall'altra parte, le quali per la bellezza, e chiarezza potessero bilanciare la testa. Di poi bisogna osservare, che non si avvicinino troppo degli oscuri ai lati delle masse chiare; perchè si farebbero sempre delle macchie vedendo il quadro da lontano. Le vere, e morbide opposizioni del chiaroscuro non dovrebbero mai passare un grado; cioè, che se vi fosse un pannello bianco, bisognerebbe, spartendo tutti i gradi fino al nero in cinque, non opporgli che il terzo, come quello al nero medesimo, e tutti in proporzione; perchè in questo modo si acquisterà un'armonia dolce, che altrimenti sembrerà sempre rozza.

16. Bisognerà quindi disporre i colori secondo il loro valore colle regole date anche nel paragrafo dell'armonia; vale a dire, che siccome ho detto che bisogna mettere il lume più che sia possibile in mezzo del ritratto; similmente bisognerà osservare, che facendo un pannello giallo, rosso, o nerancio, si metta nel luogo più schiarito. I colori brillanti non si devono mettere all'orlo del quadro. Si osservi eziandio, che il colore che potrà impiegarsi meno nel tutto, ed altre tinte rotte, pure si devono impiegare in qualche luogo del quadro. Per esempio: si vede ordinariamente, che i pittori hanno fatto volentieri alcuni pannelli rossi, o di color di rosa; e che hanno impiegato del verdicio sia nel fondo, o nelle mezze tinte della car-

ne; perchè, come ho detto, il rosso, e il verde vanno bene insieme, per la ragione, che il verde è composto di due, giallo, e turchino, ed il terzo per questo porta un'armonia. Del medesimo modo bisogna regularsi essendo obbligati a qualche panneggio, quale sarebbe il mantello turchino alle persone reali, o altri abiti, che gli amatori ordinano talvolta espressamente: se questo panneggio, io dico, è turchino, bisogna procurare di far vedere l'equivalente di rosso, e giallo; ma se fosse d'un turchino scuro, come sarebbe il velluto, non si avrà bisogno di opporgli l'equivalente di rosso, e di giallo; poichè il turchino, come si è detto nel paragrafo dell'armonia, e del colorito, non è che quasi una tenebra perfetta, o almeno colore tenebroso: onde si potrà dividere la bilancia dei colori, opponendo al turchino scuro altri colori molto chiari; aumentandoli per mezzo del bianco, come il turchino lo è di sua natura per le tenebre: e in questo modo si potrà giudicare di tutti i colori molto ombrosi.

17. Similmente i colori molto chiari hanno la stessa natura. Vi si potrà bilanciare altrettanto di tenebre, quanto vi è di lume. Quando io parlo della bilancia, o equilibrio dei colori, io non intendo altra cosa, se non che di parlare dei colori nel loro vero grado, che si deve giudicare in considerazione dell'uno coll'altro; cioè che sia dello stesso chiaro, o oscuro. Tutti i colori devono considerarsi come tinte

di mezzo fra il lume, e le tenebre secondo il loro grado, e qualità. Quando sono in questo grado, sono colori perfetti; ma se pendono da una parte, o dall'altra, divengono o lume, o tenebre; e allora se ne potrà adoprare uno più chiaro, o uno più scuro per avere l'effetto del chiaroscuro nell'opera.

18. Non tutte le cose devono imbarazzare lo spirito del pittore avanti di avere esaminato il tono della carne della persona, che deve dipingere; ma dopo di ciò deve aver cura delle cose, che non può cambiare, e delle quali non è arbitro; come farebbero i capelli neri, o impolverati, le perrucche, gli abiti del colore, che l'amatore vuole espressamente.

19. Quando dunque si farà dipinta la testa dal naturale, si faccia uno schizzo, e si osservi in primo luogo il tono della carne nello stesso modo, che ho detto quì sopra. Dei panneggi, si osservi se siano rossi, o color di rosa, o giallo, o nerancio, o olivastro; e secondo il tono, che hanno, si regolerà tutta l'armonia del quadro; perchè sarebbe male di fare ad un bianco cenerino un fondo, ed armonia generale molto calda, e gialla; poichè ciò farebbe comparire la carne di gesso: nella stessa maniera, che farebbe a un viso giallo un'armonia, che tirasse al rosso; perchè ciò lo farebbe comparire verde; così del rosso, o turchino, ec.

20. Se nella persona vi è qualche mancanza di tinta, come farebbe se fosse troppo pal-

lida , bisognerà farle del giallo vicino alla carne , e tenere il giallo verdiccio ; perchè ciò farà comparire la carne più rossiccia . Si potrà ancora procurare di far mettere nella carne dei riflessi di qualche cosa rossa , che correggeranno la mancanza della natura : ma badisi bene di non farne troppo ; perchè allora l'occhio sarebbe attirato da questo colore , che farebbe comparire la carne anche più pallida .

21. Se poi la persona fosse troppo rossa , procurisi di fare vicino alla carne qualche rosso più violento , e in maggior porzione , che non è la carne rossa ; perchè così correggerassi la natura . L'occhio resta sempre ferito dalla parte più grande , come ho detto nel paragrafo della grazia , parlando d'un mazzetto di fiori . Io intendo però , che si debbano osservare per lo stesso rosso le ragioni , che porterò nella sesta riflessione . Il bianco va molto bene con somiglianti carnagioni ; perchè essendo un poco oscure , il bianco rallegra il rosso ; e i riflessi correggono le troppe tinte . Ma bisogna lasciare del passaggio tra l'uno , e l'altro ; perchè senza questo , col bianco troppo vicino si farà comparire la pelle anche più oscura ; ma bisognerà impiegarlo dalla parte ombrosa , per approfittarsi dei riflessi , che essa apporterà alla carne . Il resto credo d'averlo detto nella riflessione precedente .

22. Se la carne fosse gialla , bisognerebbe opporle il verde rallegtrato con un poco di rosso , come ho detto della pallida ; e farvi qual-

che panneggio un poco ombroso, per far comparire bianca la carne. Lo stesso metodo si praticherà per tutte le altre tinte di carne. I fondi devono principalmente regularsi secondo la carne, e l'armonia della più gran parte de' colori; come per esempio, se la carne ha bisogno del rosso, tengasi il fondo verdiccio: e così di tutte le tinte a norma delle regole precedenti. Il resto del ritratto deve regularsi secondo le regole del chiaroscuro unitamente alle sudette.

RIFLESSIONE VI.

*Nella quale si tratta di tutti i colori,
e tinte, per parlare de' loro gradi,
e con quali colori bisogni accompagnarli,
dal bianco fino al nero.*

23. Il color bianco per esser perfetto lume non s'impiega che molto poco. Esso fa brillare troppo ugualmente tutte le sue pieghe; e non si deve adoprare, che colla riflessione del chiaroscuro. Questa si è, che vi sono cinque gradi dal bianco fino al nero; e siccome in un' opera perfetta vi debbono essere tutti cinque; così per dar luogo agli altri, non bisogna mettere di alcuno più che una quinta parte. Può bensì venire impiegato più vantaggiosamente nelle parti, dove si vuole, che brilli il nudo; ma si faccia vedere senza essere sfacciato, e il più vicino alla carne; perchè esso renderà la carne più viva di colore, non essendo altro il bianco che

un grigio schiarito . Nella pittura non abbiamo alcun bianco , che sia del tono del vero lume , per la ragione , come ho detto nel paragrafo dell' armonia , che il corpo , che schiarisce tutte le cose , è gialliccio , e il nostro bianco non lo è ; perciò bisogna accompagnarlo cogli altri colori .

24. Il giallo è il colore direttamente del secondo grado . Avendo detto nello stesso paragrafo , che esso non si sporca mai col bianco , incomincerò a parlare del giallo intieramente chiaro , e puro . A questo colore bisogna assolutamente opporre il rosso , e il turchino , a motivo che pel suo proprio chiaroscuro non porta quasi niente di colore , e resterebbe senza vigore , e grazia : onde si consideri come se fosse quasi un lume . Il violetto gli si accorda meglio di tutti gli altri colori ; ma siccome questo è un colore un poco malinconico , e ombroso , nei soggetti gradevoli sarà meglio servirsi del colore di lacca . Allora però bisognerà fare il giallo un poco verdiccio , o molto chiaro ; badando che quanto si leva di turchino al violetto , tanto se ne deve mettere al giallo .

25. Si offervi con tutto ciò , che tutte le armonie si rendono più gradevoli quando i colori sono variati di gradi ; come farebbe a dire , con un giallo molto chiaro , un violetto , o lacca molto ombrosa alla differenza di due gradi : similmente a un violetto , o color di rosa , un giallo , o un verdiccio più ombroso . Una tal re-

gola vale per tutti i colori; perchè come uno stesso lume non produce per tutto un buon effetto, così i panneggi dello stesso grado non produrranno variazione gradevole.

26. Il rosso è il colore del terzo grado, e il più difficile a esser ben trattato, poichè non ha niente di aereo. Ne' soggetti gradevoli bisogna evitare di lasciarlo intiero. Converrà mortificarlo col bianco; e ne' soggetti gravi farà bene di tenerlo un poco al tono di lacca, e d'ombra.

27. Il rosso gialliccio è quasi sempre troppo vivo; non essendovi colore, che lo possa bilanciare. Perciò bisogna impiegarlo molto poco, se non è interrotto dal chiaro, o dallo scuro: i chiari lo fanno molto gradevole. In generale il rosso richiede il verde, perchè resta solo ai lati d'un colore mischiato. Porta volentieri il bianco piuttosto che il nero, il quale fa sembrare grigio. Credo superfluo di dire, che si può fare un verde gialliccio col colore di lacca, o violetto; avendo già detto innanzi, che il giallo verdiccio va bene colla lacca.

28. Il turchino è il colore di sua natura più ombroso. Perciò farà bene mettervi accanto del giallo, e del rosso, per la ragione, che due essendo mescolati perderanno un poco della loro forza, e il giallo distruggerà il rosso. A tal effetto gioverà porre ai lati del turchino un poco di rosso puro con molto giallo rossiccio, come color d'oro, per riscaldare la freddezza del tur-

chino . Col turchino bisogna sempre mettere dei colori di forza per far bene .

29. Il turchino chiaro non si deve troppo impiegare , a motivo che diviene color d'aria ; e per farlo avanzare , bisogna necessariamente farlo oscuro , e velato , e tenerlo sempre molto bello nel chiaro , come ancora sporcarlo bene negli oscuri per unirlo colle altre tinte .

30. Il nerancio si deve trattare come un colore composto di rosso , e di giallo : per conseguenza gli si può accompagnare del turchino : se è molto rossiccio , si farà il turchino verdiccio ; se è molto gialliccio , vi si metterà un turchino paonazzino .

31. Il violetto è composto di rosso , e di turchino . Si accompagni col giallo .

32. Il verde è composto di turchino , e di giallo . Se gli metta accanto il rosso .

33. L'ulivo è un verde gialliccio . Se gli aggiunga un rosso violetto .

34. Il bruno è una specie di rosso ombroso , e senza lume . Si deve trattare nella maniera , che ho detta del nerancio : e così si deve fare di tutti gli altri colori . Tutti vanno bene col bianco , perchè questo non ha colore alcuno .

35. Il nero non ha colore : nè pare ; ma è difficile averlo perfetto . Per spingerlo all' ultima forza bisognerà sempre mettervi qualche bruno oscuro , con cui levargli il grigio , che gli dà il lume , come ho detto nella seconda riflessione .

FRAMMENTO D' UN DISCORSO

SOPRA I MEZZI

PER FAR FIORIRE LE BELLE ARTI

NELLA SPAGNA.

1. **P**rima di proporre i mezzi idonei per far fiorire le belle arti nella Spagna, si deve esaminare, se il genio, e il carattere di questa nazione sia a proposito per tal fine; poichè non v'è dubbio, che l'indole delle nazioni renda proprie più le une, che le altre alla cultura di alcune arti, e scienze. Questo genio nazionale non è sempre costante, ma è dipendente in parte dalla natura, e in parte da' costumi; e queste due cause hanno tanta influenza fra di loro, che appena si può distinguere a quale di esse appartengano molti effetti. Sappiamo per esperienza, che il clima fa gli uomini differenti tra loro; ma è altresì certo, che i costumi, e l'educazione rendono utili, o inutili gli effetti della natura. Converrà dunque esaminare questi due principj per conoscere l'influenza, che possono avere nell'avanzamento delle belle arti nella Spagna.

2. Questo regno gode generalmente un'aria molto pura, ed elastica, la quale dà molto movimento agli umori, e irrita facilmente il sistema

nervoso. La secchezza, e l'aridità della terra contribuisce anche a questo effetto; e questa grande sensibilità di fibra deve produrre talenti di molto acume, e di penetrazione, capaci di apprendere qualunque cosa, semprechè si vogliano prendere la pena di studiarla. Talvolta questa sensibilità degli Spagnuoli è eccessiva per la cultura delle belle arti, le quali richieggono un sistema nervoso piuttosto moderato, che viene prodotto naturalmente da un clima medio tra il calore, e il freddo, e tra l'umido, e il secco, com'è quello della Grecia.

3. Gli uomini più a proposito per far progressi nelle arti sono quelli, che con più facilità distinguono la bellezza: nè ciò si consegue senza avere i sensi molto delicati, e una mente aperta; poichè la bellezza è una proprietà delle cose, che per mezzo de' sensi dà all'intendimento un'idea chiara delle sue buone, e gradevoli qualità. Chi non ha delicatezza di sensi non potrà ricever dagli oggetti questa impressione, nè la sua ragione accudirà sì presto, come bisogna, per comunicare all'anima il diletto della bellezza; essendo questo talvolta l'unico caso, in cui l'anima, e i sensi godono ugualmente. Chi ha letta bene la storia saprà a quale eccesso trasportava i Greci il piacere del bello. I nostri sensi sono sì fiacchi, che nemmeno arriviamo a concepire, in che consistesse l'entusiasmo di quella nazione per le arti. Ma ritornando al mio proposito, dico, che sebbene la nazione spagnuola non

sia così propria come la greca per promuovere le arti, ha però le qualità necessarie più di qualunque altra per fare maggior progresso in quelle, semprechè si correggano gl'inconvenienti de' costumi, che si oppongono alla buona disposizione del fisico. Esaminiamoli successivamente.

4. Le nazioni, come gli uomini in particolare, operano secondo le loro necessità, sieno naturali, o accidentali, provenienti da cause estranee. Quando queste necessità durano molto tempo, i rimedj, che vi si applicano, durano nello stesso modo, e si fanno costumi. Questi tiranneggiano i sensi, e la ragione di coloro, che dalla cuna vi si sono abituati; qualora per qualche sforzo della ragione, o per altro forte motivo non gli abbandonino. I primi abitanti della Spagna erano barbari, e barbari doveano essere i loro costumi. I Romani, che la conquistarono, v'introdussero qualche cultura (a); ma il loro principale studio fu di scavare oro, argento, minio (b), e altri metalli dalle sue miniere. I Vandali, e i Goti soggiogando questo regno v'introdussero la loro propria barbarie. Finalmente vennero i Mori a compire di ruinare le poche reliquie di cultura, che avean potuto lasciarvi i Romani. Quando dopo tante guerre ne furono finalmente discacciati que' barbari, si risvegliò

(a) Prima dei Romani vi furono molte parti. FEA.
no i Fenici, e i Cartaginesi, che (b) Per *pinio* intendevano gli
cominciarono a renderli colti in antichi il *cinabro*. AZARA.

gliarono i talenti, e si applicarono con calore, e con impegno alle belle lettere; ma niun progresso poterono fare nelle arti, mancando loro ogni idea della bellezza; tanto più che le guerre perpetue, e le conseguenti necessità avean fissata l'attenzione, e l'onore degli Spagnuoli nelle armi, e nelle ricchezze. Da ciò seguì necessariamente, che quella poca magnificenza, che i re, e i grandi volevano impiegare ne' tempj, e ne' palazzi, fu eseguita da gente ignorante, e disprezzata; e mancando inoltre esempi di buon gusto, si diedero ad imitare il gotico, e il moretico. Quelli, che ordinavano tali opere, erano anche più ignoranti degli artefici; poichè erano per lo più genti avvezze alle armi, e allo studio della giurisprudenza, o della teologia, sprezzatori d'ogni buon gusto, e barbari nelle arti.

5. Comparve gloriosa la Spagna sotto Ferdinando il Cattolico; ma distratto quel gran re da altre cure di guerre, e di politica, poco fece per promuovere le belle arti. Nel suo tempo aprirono le Indie i loro nuovi tesori, e quelle ricchezze vi richiamarono l'attenzione di tutti gli Spagnuoli. Nuovi regni, nuove fortune, nuove speranze agitarono le menti; e tutto quello, che non era oro, non meritava stima.

6. Carlo V. occupò la nazione in nuove guerre; e il di lei valore, e le sue imprese la inebriarono della gloria militare, nutrendo quella ferocità propria della guerra, ch'è sì contra-

Mengs Op. Tom. II.

H

ria alla calma, e alla mansuetudine, che richiegono le arti. Filippo II. di carattere opposto a quello di suo padre, si dichiarò amatore di esse. Intraprese l'opera magnifica dell'Escoriale, e premiò generosamente gli artisti, ma non avendo mutato i costumi della nazione, nè la costituzione dello stato, l'amore per le arti restò concentrato nella sua persona senza comunicarsi alla nobiltà, la quale continuò a pensar come prima alle armi, e alle ricchezze. Piantò anche l'Escoriale in un deserto, e non potè per ciò venire osservato, che da pochi; e finalmente ebbe la disgrazia, che quando gli Spagnuoli incominciarono a coltivar le arti, dovendo andare a ritrovarle, e ad apprendere dall'Italia, erano già incominciate in quel paese a decadere dal buon gusto; e perciò gli Spagnuoli, che le trasferirono a questi regni, vi trasportarono un gusto viziato.

7. S'incominciò non ostante a coltivare il disegno; e in Siviglia si formò una scuola di pittura, senza esser promossa, nè favorita dal governo, ma unicamente pel commercio, e per l'opulenza, in cui era allora quella città, che dava occasione agl'ingegni d'occuparsi, e di avanzarsi. Questi pittori sivigliani non videro però, nè studiarono gli esemplari degli antichi Greci, nè conobbero la bellezza; onde furono puri imitatori della natura, senza saper nemmeno scegliere il suo bello. Nondimeno credettero d'aver toccato l'apice della perfezione, perchè possede-

vano la parte più necessaria dell'arte; ma erano ben lontani dalla più nobile. S'impegnarono a seguire la verità senza curarsi della bellezza, e nemmeno conobbero la superiorità della scuola italiana d'allora, la quale di nuovo era quasi risuscitata per mezzo de' Caracci, quando l'Italia riposò un poco dall'infelice stato, in cui l'aveano tormentata le guerre di Carlo V., e di Francesco I.

8. Filippo V. onorò moltissimo la pittura nella persona di Diego Velasquez; ma non prese il buon cammino per perfezionarla, poichè sebben facesse modellare in Roma alcune delle migliori statue antiche, le si andarono a seppellire nel palazzo di Madrid, dove niuno seppe, nè potè approfittarsene (a). Carlo II. pensò far grandi pitture nell'Escoriale, e a Madrid; ma siccome niuno de' suoi vassalli sapeva il maneggio del fresco, che era loro ignoto sì per mancanza d'occasione, sì per essersi attenuti al semplice studio dell'imitazione, si vide obbligato quel monarca a trarre dall'Italia Luca Giordano. La fortuna, l'applauso, e la facilità nel dipingere di quel famoso Napoletano mosse molti Spagnuoli ad imitarlo; ma siccome l'abilità del Giordano proveniva dalla pratica, acquistata coll'imitare i maestri di tutte le migliori

H 2

(a) Il Velasquez fu mandato a posta a Roma per acquistar gessi delle statue antiche; come ne ebbe molti portati in Spagna, ove

pochi peraltro se ne sono conservati, e sono perite anche tutte le forme. FEA.

scuole italiane, non poterono gli Spagnuoli, privi di quel mezzo, conseguire il loro intento; e il peggio fu, che cercando seguire il Giordano, si partirono dalla imitazione della verità, che avean seguita fin allora, senza acquistare la parte del gusto della bellezza, che si conservava in Italia.

9. Da allora in poi niente altro si è fatto, che propagar l'ignoranza per mezzo d'un cattivo ammaestramento, e quasi si può dire essersi fatto nella Spagna, come se in un paese d'infermi si mettessero guardie per non lasciar entrare alcun medico di fuori.

10. Io ho scorsa rapidamente la storia della pittura nella Spagna, senza toccar le altre arti, perchè questa deve esser la maestra del buon gusto. Dell'architettura dico soltanto, che vi è itata quasi obliata fino a' nostri giorni, in cui la coltivano con buone massime alcuni professori (a). Appena s'incominciò a uscire dal goticismo quando si edificò l'Escoriale, opera immensa, e solida, fatta con buoni principj di fa-

(a) Il sig. Francesco Milizia nella edizione fatta in Parma nell'anno 1781. delle sue *Memorie per le vite degli architetti*, ha aggiunte le notizie di molti architetti spagnuoli dei due secoli scorsi; alcuni de' quali furono di maggior merito, ed hanno fabricato con delle buone regole. Intorno ai pittori della stessa nazione si veda una lettera del sig. Francesco Preziado, pittore di merito, fra le pittoriche raccolte da monsig. Bottari Tom. VI. n. 50. pag. 308. seg.

Non parlo dell'opera del sig. di Cumberland, nominata nel fine della vita di Mengs dal sig. cav. d'Azara; nè della dissertazione pubblicata l'anno scorso 1786. a Madrid in lingua spagnuola dal sig. lii. loro Bojarre sugli antichi monumenti di pittura, scultura, e d'architettura, che si trovano in Barcellona, perchè non ne ho altra notizia se non dai Giornali. Si veda anche appresso una lettera di Winkelmann in data del 16. dicembre 1761. FEA.

bricare , ma senza niuna idea di vera bellezza , nè di eleganza . E' un ritratto del carattere del principe , che la fece costruire . Malgrado la moltitudine degli artisti impiegati in questa grand' opera , si estesero poco le arti nel generale della nazione , probabilmente perchè continuarono le teste a credere , che il grande , e il bello consista nel ricco ; e da tale ignoranza vediamo prodotta quella mostruosa magnificenza di altari di legno dorato , il di cui uso cancellò ogni idea di bellezza nelle forme , richiamando tutta l'attenzione alla ricchezza della materia . Questa infelice massima trasse seco l'altra di far le statue di legno dipinte , e dorate ; con che si avvili la scultura ; poichè in questa guisa non è la forma delle statue , che dà l'idea del loro merito , ma i colori , e la ricchezza . Una nazione , che abbia sempre avanti gli occhi tali oggetti , è impossibile , che possa acquistare buon gusto ; perchè questo non si forma che per mezzo dell' abito , che prendono i sensi nel vedere cose perfette ; e quando non sieno tali , sieno almeno semplici , e contenenti il mero necessario ; poichè sebbene pajano rustiche , e povere , sempre saranno più vicine alla bellezza , che quelle ripiene di superfluità irragionevoli ; e i sensi , e la ragione avran meno fatica a distinguere la bellezza nuda , che sepolta in un ammasso d'inutilità . Se per iscoprire il bello s'incontrano queste difficoltà , molto maggiori se ne avranno pel sublime , che è il modo di dare idea chiara , e con-

cisa di un oggetto grande , congiungendo rapidamente , e con semplicità gli estremi del principio , e del fine , comprendendo molto nel meno possibile .

11. Dopo d'aver vedute le difficoltà , che la natura , e i costumi oppongono al progresso delle belle arti in Spagna , bisogna trovare i rimedj ; e perciò gioverà riandare un poco le ragioni , e gli accidenti , per mezzo de' quali han fiorito in altre nazioni .

12. Il potere , e le facoltà dell' uomo , come animal ragionevole , sono grandissime ; ma egli non le mette ordinariamente in pratica se non quando è incitato dalla necessità . Questa è di due specie : assoluta , e d' opinione . Le belle arti non hanno alcuna relazione colla prima , sono figlie della seconda . Dove è potere facilmente nasce la volontà , ed essendo l' uomo pel suo talento , e per la sua conformazione capace di comprendere , e d'imitare qualunque proprietà , e qualità esteriore delle cose , viene ad essere la imitazione naturale all' uomo , e da essa nascono le belle arti . Taluno potrebbe obiettare , che l'architettura è figlia della necessità ; ma egli la confonderebbe coll' arte di fabricare , la quale non è suscettibile di bellezza , nè può esser direttrice delle altre arti , com' è l' architettura .

13. Comunemente si crede , che nell' oriente cominciassero gli uomini a fare immagini , e simulacri pel culto religioso ; ma quelle nazioni non innalzarono le arti fin al punto da meri-

tare il nome di belle, perchè si contentavano del solo significato della cosa: onde una immagine valeva lo stesso che un nome, o un geroglifico, senza considerare nè la perfezione, nè la bellezza; e così componevano certe figure mostruose, per significare diverse proprietà immaginarie, o per fare i loro dei sì spaventosi, e orribili, come la loro superstizione li concepiva. Poco più innanzi passarono gli Egizj. I Fenicj aggiunsero qualche poco più di finezza nel lavoro, perchè richiedeva così il loro commercio, e lavorarono più metalli, che pietre. Egli- no, per quello ch'io credo, sparsero le arti per tutte le coste dell' Asia, dell' Africa, e dell' Europa, ma sempre in quello stato di rustichezza, e di barbarie, in cui si mantennero finchè non furono coltivate da' Greci.

14. Esaminando perchè le arti non facessero gran progresso tra i loro primi inventori, non ostante che sia così facile aggiungere all'inventato, io credo, che la cagione sia stata, che le idee degli uomini vanno sempre in progressione seguita; e per conseguenza se il principio è cattivo, il fine deve essere pessimo; perlochè le belle arti fra quelle nazioni, che le incominciarono male, dovettero sempre peggiorare, come i frutti d'albero guasto cadono prima di maturarsi. All' incominciar male potè contribuire la bruttezza delle genti, l'ignoranza della bellezza, e la disistima, che si avea per gli artisti, i quali in oltre non avean l'arbitrio di allonta-

narfi dalla forma degl'idoli , che aveano prefcritta i sacerdoti , contenti , come ho detto , del solo significato ; e quando volevano fare qualche cosa di particolare , aumentavano la materia , e non le forme , facendo figure straordinarie , e gigantesche . I Fenicj dall' altra parte non pensavano che al loro commercio ; ed era perciò ben naturale , che mettenessero i loro artisti nella classe degli artigiani , che servivano a un ramo del loro traffico .

15. Quando finalmente principiarono i Greci a comporre una nazione culta , e a fiorire particolarmente gli Ateniesi ; ed appresero , mediante la filosofia , a dare il vero valore alle produzioni dell' ingegno , fiorirono allora al sommo le belle arti . Tutto le favoriva in Grecia . La situazione di tante isole , che fa sì varia , e sì bella la natura , il clima temperato , la bellezza degli abitanti , i costumi , la dolce libertà , la stima grande , che si faceva della bellezza , e la sensazione , che eccitava in quelle teste sì bene organizzate , e fino la stessa povertà concorse a questa felice combinazione . Il merito apriva la strada ai maggiori onori , fino all'apoteosi : la bellezza si considerava come un dono degli dei . Gli uomini erano più valutati per quello che erano , che per quello che possedevano . E quale stimolo soprattutto non dovea essere per gli artisti il vedere , che i loro giudici erano filosofi , e che gli stessi regolatori della repubblica erano della propria classe degli artisti medesimi , co-

me successe a Fidia amico di Pericle, e a Socrate scultore, e dichiarato il primo savio, e l'oracolo di tutto il mondo? (a) Sono notorie le immense ricchezze di Fidia, e i premj singolari, ch'ebbero i celebri pittori, e scultori. Ciò principalmente consisteva, che quasi tutte le opere si eseguivano a spese pubbliche di qualche città; onde la povertà, anzichè disturbare, giovava, perchè que' popoli non cercavano la magnificenza nel valore della materia, ma nell' arte del professore, che impiegavano.

• 16. Benchè la statuaria, senza dubbio la più antica delle arti (b), fosse antichissima in Grecia, restò per molto tempo in uno stile alquanto secco, nel modo come lo vediamo ne' vasi detti etruschi, i quali in vero sono della maniera greca primitiva (c), poichè le opere etrusche in mar-

(a) Queste notizie quasi tutte sono prese dal Winkelmann *Storia delle arti del dis. Tom. I. pag. 240. segg.* Non dice però questi, che Fidia sia stato regolatore della repubblica. Egli fu soltanto generale soprintendente di tutte le grandiose fabbriche, che faceva fare Pericle, come narra Plutarco nella vita di questo famoso capitano; e noi lo notammo alla detta *Storia, Tom. II. pag. 189.* Socrate poi salì all' alto grado di riputazione accennato, dopo di aver abbandonato da lungo tempo la scultura; e aver professata unicamente la filosofia, come notammo allo stesso luogo *pag. 214. n. A. FEA.*

(b) Vedi la detta *Soria, Tom. I. pag. 260. FEA.*

(c) Vedi al detto *Tom. I. pag. 163.,*

III. pag. 433. 442. 450. 490., ove noi abbiamo fatto vedere, che vennero molto di buon' ora gli artisti greci a migliorare le arti in Etruria, ed anche in Roma. Di Tarquinio Prisco, quinto re di Roma, scrive Lucio Floro *lib. I. cap. 5.:* *Tarquinus, postea Priscus, quamvis transmarinae originis, regnum ultro petens accipit ob industriam, atque elegantiam: quippe qui oriundus Corintho, graecum ingenium italicis artibus miscuisset.* Meritano ora l'attenzione degli antiquarj, e degli artisti le tertie corte volsche del museo Borgiano a Velletri, alcune delle quali sono state pubblicate in rame colla illustrazione del ch. P. Becchetti. Essendo queste un lavoro italico diverso dall' etrusco, perchè diverso era il popolo del

mo, o in alabaſtro volterrano ſono di differenti ſtile. In fine, gli Etrurſchi dovettero avere quella maniera greca, eſſendo colonia doppia, prima di Fenicj, e poſcia di Greci, come viene comprovato da' loro monumenti; poichè fuori di qualche punto oſcuro di mitologia, non contengono altro che fatti greci, particolarmente del tempo eroico (a). Queſto ſtile non fu generale a tutta la Grecia, ma ſolamente dove l'introdueſſero gli Egizj, e i Fenicj, cioè per le coſtiere del mare; ma entro terra io credo, che incominciadeſſero molto più tardi a far ſimulacri, nè riceveſſero l'arte dagli eſteri, ma che la inventaſſero da per loro, incominciando dalla plaſtica.

17. L'occasione principale della introduzione dell' arte furono le ſtatuë, che ſi ergevano ai vincitori ne' giuochi olimpici. Elleno facevanſi a ſpeſe pubbliche della patria del vincitore; onde tutti i ſuoi compatrioti aveano intereſſe, che foſſero fatte a dovere. Gli artiſti nel ritrarre queſti ſoggetti aveano opportunità d'eſaminare i corpi meglio proporzionati, e belli; e la gloria d'immortalarſi colle loro opere, unitamente alla competenza di quelle degli altri, che ſi eſponevano in quel celebre ſito, era uno

Volſci, deve dar motivo di fare nuove riſſeſſioni ſulle arti dei popoli antichi d'Italia. A queſto propoſito dei Volſci avvertirò qui una ſviſta preſa dal Winkelmann nella *Storia delle arti del diſ.* Tom. I. lib. III. cap. IV. §. 3. pag. 209., da me allora non oſſervata, cioè,

che i 14. trionfi ivi nominati da lui per li Volſci, vanno riferiti ai Sanniti, de' quali parla dopo, ſecondo lo ſteſſo Lucio Floro lib. 1. cap. 16. FEA.

(a) Vedaſi la *Storia delle arti del diſ.* Tom. I. lib. III. cap. I. II., e Tom. III. pag. 467. FEA.

stimolo possente per gli scultori, e dava facilità ai dilettanti da giudicar meglio del loro merito per comparazione (a).

18. Questa prima imitazione della verità diede un grado di perfezione all'arte, perchè la diversità di figure, che si ritraevano, esigeva necessariamente un raziocinio, e una maniera diversa; ma la propensione di quel popolo alla bellezza gli fece osservare, che i corpi giovanili ne avevano più de' vecchi, perchè non contenevano tanti segni della umana imperfezione, e che comprendevano tutte le parti essenziali senza le minuzie, che faticano i sensi, e la riflessione, e che erano di forme più semplici, e più belle. Con questo, e colla cognizione, che avevano già acquistata dall'imitare i corpi più esercitati, conobbero quali erano le parti, che più concorrevano alla perfezione dell'uomo, e le diverse

(a) Non tutte le statue degli atleti si facevano a spese della sua patria. La maggior parte se le facevano fare essi medesimi, o loro le facevano fare altri. Vedasi la *Storia delle arti del dis. Tom. I. pag. 252.*, ove si numerano altri mezzi, che avevano gli artisti per esaminare la bella natura. Per le statue degli atleti ho fatto osservare nel *Tom. II. pag. 267. n. 2.*, che vi era una legge, la quale prescriveva, che non potessero farsi le statue maggiori della loro vera statuta; e che dai soprintendenti pubblici si usavano più esami, e diligenze a questo riguardo, che nell'ammettere gli stelli atleti ai giuochi. Per la qual cosa gli artisti talvolta avranno dovuto piuttosto distinguersi nel

fate al naturale i loro atleti; poichè tutti non saranno stati dei più belli. I valenti avranno, oltre la bellezza, anche scelto il punto più bello, e più difficile delle azioni dell'atleta, o del giuoco, per far vedere la loro perizia; come li scelse Mirone per il suo Lada vincitore alla corsa, e per il suo Discobolo, o vincitore al disco, di cui abbiamo dimostrato noi, e non altri, che non vi ha la minima parte, come si è spacciato con menzita sfacciatissima in uno scempiato complesso di falsità, d'impolture, e di sognati plagj, essere una copia la statua in marmo posseduta dal sig. marchese Massimi alle Colonne. Vedasi *loc. cit. pag. 211. segg.* e *Tom. III. pag. 451. seg. FEA.*

qualità , che sono caratteristiche a ciascheduno , come , per esempio , la forza , la leggerezza , il grande , il piccolo , la gioventù , la vecchiaja . Distinsero tutti questi caratteri nel modo il più semplice , e trovarono con ciò il più perfetto stile , o per meglio dire , lo stile della bellezza . Le loro deità erano tutte belle ; e benchè le rappresentassero in figura umana , evitavano i segni della natura animale ; e perciò non si veggono ne' loro Giovi , e Nettuni nè rughe , nè vene ; non ostante che rappresentassero persone robuste , e attempate . Quando avean da fare qualche espressione alterata , e forte , non la facevano mai eccessiva , ma nel modo più semplice , e senza alterar la bellezza più di quel poco , che era necessario per contraddistinguere la differenza d'un altro stato della persona , e dare un'idea chiara della passione .

19. Siccome di quante cose fa l'uomo le fa tutte con relazione a sè stesso , e niente può dilettarlo se non ha qualche rapporto alla sua specie ; perciò i Greci si applicarono tanto al conoscimento della figura umana , e trovarono tutto quel , che all'uomo può parer bello : e siccome abbiamo in oltre la proprietà di paragonare tutte le cose con qualche circostanza nostra , prefero dalla proporzione , dalla forma , e dal carattere dell' uomo le idee per tutto il resto , come per l'architettura , per li vasi , e per qualunque cosa , che ha forma .

20. La pittura si perfezionò quasi nel tem-

po stesso che la scultura, la quale sicuramente dovè incominciare dalla plastica. In quanto alla stima, che si faceva dell'una, e dell'altra, io credo, che fosse molto maggiore per la pittura, sì per li prezzi delle sue opere, che per gli onori, che si accordavano a' suoi professori (a). La scultura non potè, secondo il mio parere, acquistare la sua ultima perfezione fino al tempo di Apelle per mezzo di Lisippo, e di Prassitele; perchè bisognò che prima di loro gli altri artisti superassero le maggiori difficoltà nella proporzione, nel carattere, nella bellezza, e nella maestà; produzioni tutte di uomini, che operavano tutto con ragione, come si vede ne' monumenti, che ancora ci restano di que' tempi. L'architettura greca non ebbe infanzia, e dalle capanne passò repente ai sontuosi edifizj dell'ordine dorico, il quale si conservò sempre non ricevendo, che qualche piccola varietà, perchè non trovarono altro di migliore, che si accomodasse alla loro solida maniera di pensare (b).

(a) I premj erano uguali, e uguale era l'onore compartito agli scultori, ed ai pittori secondo il merito personale. L'autore ha pur rilevati poco prima gli onori di Fidia, e di Socrate. Ma si veda la *Storia delle arti del disegno*, Tom. I. pag. 255. segg. FEA.

(b) Da Vitruvio lib. 4. cap. 1. e 7. abbiamo quanto siasi faticato, e per quanto tempo, e per quanti gradi, prima che si riducesse l'ordine dorico a qualche stato di perfezione, e di maggior bellezza. Molto più noi lo diremo, osservando la

gradazione delle proporzioni dei tempi dorici, che tuttora esistono in Corinto, in Girgenti, e in Pesto, de' quali Vitruvio mostra di non aver avuto notizia, o di non averne voluto parlare, all'ordine dorico del teatro di Marcello, del tempio creduto d'Ercole a Cora. Vedasi *Storia delle arti del dis.* Tom. III. pag. 49. 109. segg. 239. 483. segg. Coloro, che pretendono, che Vitruvio non abbia parlato delle proporzioni più basse dei sudetti tempi di Corinto, di Pesto, e di altri luoghi, perchè egli non abbia

La Grecia finalmente fu conquistata da' Romani; ma benchè questi la superassero nella forza delle armi, non la poterono mai uguagliare nelle scienze, e nelle arti, e pel suo ingegno sforzò i suoi vincitori a dichiararsi vinti. Tanto può il merito anche su i barbari. I Romani non ebbero mai grandi artisti, perchè non accordavano loro quella stima, che si meritavano, e perchè il cammino della fortuna, e della pubblica riputazione era in Roma solamente il foro, e le armi; e il popolo oppresso dalla classe senatoria pensava poco alle arti: onde qualora si voleva fare qualche opera bella si andava in cerca di qualche Greco, che la facesse. Tra questi si conservarono le arti molto tempo, e andarono decadendo a poco a poco; ma tra' Romani durò molto poco il gusto introdotto da' Greci, perchè avvilito le arti coll'impiegarvi fino gli schiavi, vennero questi riputati come ordinarj artigiani, e molto inferiori alla professione del soldato (a).

21. Alcuni forse crederanno, che l'architettura romana abbia superata la greca: io non me ne persuado, perchè non credo, che i Romani avessero architettura propria (b). Si consi-

voluto parlare se non che delle proporzioni più eleganti, non lo hanno letto, o non lo hanno inteso, come è più probabile; quantunque con un vano apparato di ciarle pretendano farne l'apologia, e mostrarcelo per un cosmopolita, o periegete. FSA.

(a) Vedasi la *Storia delle arti* ec.

Tom. II. pag. 70. seg. 306. seg. FSA.

(b) Non si dica che i Romani propriamente abbiano inventato un nuovo ordine; ma si sostenga sempre, che le fabbriche fatte ne' migliori loro tempi secondo gli ordini greci siano più belle, e più bene proporzionate di quelle fatte anche ai tempi di Pericle. FSA.

deri, che cosa sia stata Roma prima de' Tarquinj. Il Prisco fece il circo, e la cloaca massima; imprese magnifiche, ma eseguite sicuramente dagli Etruschi, i quali nemmeno inventarono alcuna cosa in architettura, servendosi sempre dell' antica greca, meno perfetta, e anche alquanto alterata (a). Quando poi i Romani acquistarono un poco più di cultura impiegarono artisti greci, come fece Augusto, Trajano, Adriano, che furono quelli, che certamente fabbricarono più in Roma (b). L'ordine composito, che usarono i Romani, non è propriamente una cosa nuova, ma un misto del corintio, e del jonico. Il primo ardisco dire, che non ebbe mol-

(a) Gli Etruschi avevano certamente il loro ordine diverso, come ci attesta Vitruvio *lib. 4. cap. 7.*, di cui abbiamo esposto il vero sentimento nella *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 479.*, e nella Risposta alle osservazioni del fig. cav. Boni su quel Tomo; ma anche meglio lo fatemo nella nuova edizione latina italiana, che prepariamo della di lui opera. Mengs lo nega, perchè non aveva altra idea dell' ordine etrusco, o toscano, fuorchè quella inventata dagli architetti del secolo XVI. in qua, poco diversa dall' ordine dorico, non pensata mai da Vitruvio. FEA.

(b) Ho detto qui avanti *pag. 111. n. c.* che i Greci vennero molto di buon' ora a migliorare le belle arti in Italia, e in specie nell' Etruria, e in Roma. Che poi al tempo degli Scipioni, e in appresso, sia stata sempre più imitata l'architettura greca, l'ho congetturato dalla forma del sepolcro di Scipione Barbato fatto a modo di un cor-

nico dorico, probabilmente sul gusto dei tempi dorici della città di Pesto da lui acquistata ai Romani. Vedi la *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 490.* Del tempio di Giove Capitolino però, se fosse d'architettura etrusca, lo vedremo meglio nelle nostre osservazioni sopra Vitruvio. Fra gli architetti, che hanno lavorato al tempo dei mentovati imperatori, vi saranno stati anche dei Greci, e di alcuni se ne fa il nome; ma vi furono al certo e allora, e anche prima degli eccellenti architetti romani, o italiani, non greci; quali furono Vitruvio, e Numisio architetto del teatro di Ercolano, Cosluzio, e Cajo Muzio, nominato da Vitruvio *lib. 7. praef.*; e chi fa quanti altri di quei settecento, che questo scrittore dice esser stati in Roma al suo tempo: *Cum ergo (scilicet egli loc. cit.) et antiqui nostri inveniantur non minus quam Graeci fuisse magni architetti, et nostra memoria satis multis, et. FEA.*

to credito fra i Greci; perchè tra le ruine tuttavia esistenti in molte parti non si vede quell'ordine neppure nella stessa Corinto: onde io credo, che l'uso, e il nome di quest'ordine d'architettura siasi inventato dopo la distruzione di quella celebre città, e che i Romani avendo fatti alcuni capitelli di metallo corintio con i fogliami, e colle figure, che vediamo, avranno loro dato quel nome; siccome chiamarono corintj i candellabri, e i vasi fatti di quel metallo. E benchè la Lanterna di Demostene, e la Torre de' venti d'Atene (a) fossero d'ordine corintio, io credo, che sieno state fabricate dopo questo tempo (b).

22. Lo stile diverso, che si vede nelle fabbriche greche, e romane, dà a conoscere i caratteri distinti delle due nazioni; poichè costoro col soverchio lusso negli ornati degradavano la bellezza della semplicità greca (c), la quale negli

(a) Si crede, che questa sia quella fabricata da Andronico Cirreste, menzionata da Varrone *De re rust. lib. 3. cap. 5.*, e da Vitruvio *lib. 1. cap. 6.*, ove noi ne parleremo più diffusamente. FEA.

(b) Queste cose, che dice Mengs e di queste fabbriche, e dell'ordine corintio, sono paradossi, che non possono neppur cadere in mente a chi abbia esaminato le proporzioni, e il resto di quegli edifizj; abbia letto Vitruvio *lib. 4. cap. 1.*, e *lib. 7. praef.*, e abbia qualche cognizione della storia dell'architettura, e dei diversi stili dell'arte. Il sig. ab. Ortiz nella sua traduzione spagnuola di Vitruvio publi-

cata ultimamente con magnificenza pag. 84. ha preso con troppa serietà l'impegno di confutare Mengs in questo luogo. Vedi anche la *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 59.* FEA.

(c) Le fabbriche romane, e principalmente tante, che ancora sussistono in Roma, non possono dirsi tutte cariche soverchiamente d'ornati. Non lo è il tempio di Antonino, e Faustina; la creduta Basilica d'Antonino, che fu un tempio, ove ora è la dogana di terra, ed altre, senza nominare il Panteon. Vedasi la citata nostra Risposta alle osservazioni del sig. cav. Boni, pag. 12. seg. FEA.

gli ornamenti non ammetteva cosa, che fosse senza ragione, nè contra ragione. Il sudetto lusso, parto dell' esorbitante opulenza de' Romani, e la poca sensazione, che provavano per la bellezza, li fece rovesciare ben presto nella barbarie; poichè, subentrata subito la povertà, perdettero il gusto, perduto il suo fomento. Ai Greci non accadde così: vi bisognò l'intera ruina della nazione per estinguerli in lei il buon gusto; poichè colla perdita della libertà, e colla umiliazione non vi s'introdusse la barbarie finchè non abbracciò il cristianesimo. Non già che questa santa religione sia contraria alle arti, ma per l'abuso, che ne fecero i Greci, disputando con furore, e dividendosi in varie sette: il loro genio sublime, e la loro natural sottigliezza oltrepasò i limiti d'una religione sì pura, e semplice, e passò con troppa rapidità dall' amore della materia a quello dello spirito: si cambiarono le idee delle cose; e si sfigurarono i costumi. Alla libertà successe l'ubbidienza, all' amore della gloria l'umiltà, alla stima della bellezza il dispreggio delle cose terrene, e finalmente alle scienze umane la fede. Per timore, che il popolo non ritornasse all' idolatria, si distrussero tutte le statue, che si erano salvate fin allora dalla rapacità de' Romani, dalle guerre, dagl'incendj, e dalle ruine. Tutto insomma mutò d'aspetto; ma contuttociò non cessava di tralucere sempre la superiorità degl' ingegni greci sopra quella delle altre

nazioni in quello, che essi facevano; benchè non si curassero più delle arti mandate in obbligo, o almeno praticate dalle sole persone religiose, le quali per sistema non aspiravano all' eccellenza (a). Venne all'ultimo l'invasione de' Turchi, e la setta di Maometto colla scimitarra, e coll'ignoranza compì di rovinare quanto non era nell'Alcorano, e stabilì la barbarie senza speranza di rimedio.

(a) Molte cose si dicono in questo numero dei Greci, e dei Cristiani, che sono false. Gl'imperatori di Costantinopoli, almeno fino a Giustiniano, continuavano a far lavorare moltissime statue sì in quella città, che in Roma, se non di eroi gentileschi, però di eroi cristiani, e dei loro bravi generali, dei letterati illustri, e della famiglia imperiale; e ad alzare fabbriche grandiose. Le statue gentilesche non furono distrutte nelle dette città; ma fu anzi ordinato, che si conservassero per monumenti dell'arte, e pubblici ornamenti. Costantino, Teodosio, e tanti altri ne fecero portare molte ad ornare Costantinopoli da Roma, dall'Asia, e dalla Grecia, e fra queste le più celebri, come la Venete di Prassitele a Gnido, il Giove Olimpico di Fidia, che poi perirono negl'incendi. Gli artisti greci finchè quel capo d'opera di Fidia stette al suo luogo, al tempo di Giuliano l'apostata, e anche fino a Teodosio il grande, che lo fece portare a Costantinopoli, lo andavano a disegnare con tutta la scrupolosità: chiaro segno, che durava in essi un poco di buon gusto. Molte statue furono distrutte in altri paesi; ma poco potevano essere inter-

santi per l'arte, dopo che infinite delle migliori erano state portate a quelle città capitali. Vedasi la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 224. segg.*, *III. pag. 278. segg.* Altre moltissime cagioni hanno cooperato fin dai tempi anteriori a far perdere il buon gusto nelle arti; e quindi a far dimenticare anche le stesse arti; siccome altre sono state le cagioni, che hanno contribuito nella serie di tanti secoli a rovinare in Roma le antiche fabbriche, le statue, ed altre belle opere; non già i Cristiani, i barbari, i Sommi Pontefici, ed altri, che tutto di si sentono in bocca di chi parla senza sapere nulla di storia. Per provare questo assunto ho scritta una lunga dissertazione, che ho inserita nel citato Tomo III., di cui tanto più potrei ora compiacermi, dopo che non si è saputo rilevarvi altro difetto, se non che quello ritrovato con franchezza, e facilità d'iposturare, e di mentire, che la maggior parte delle notizie riportatevi, e quelle in ispecie, che riguardano la Mole Adriana, e l'Anfiteatro Flavio, mi siano state date da certe persone, le quali non vi hanno alcuna parte. F.A.A.

23. I Greci, che in gran numero si rifugiarono allora nelle isole d'Italia, per le coste dell'Adriatico, e del Mediterraneo, trassero seco alcuni rustici pittori, i quali quasi nulla sapevano della loro arte. Ma siccome erano molto più pratici, e più franchi degl' Italiani, andavano correndo da per tutto a dipingere immagini, che la cristiana pietà ordinava loro di fare. Le fabbriche più magnifiche, che si sono costruite in Italia dopo la divisione degl' imperj d'oriente, e d'occidente, sono opere d'architetti greci, come la chiesa di san Marco in Venezia, la Torre di Pisa, ed altre.

24. E' altresì degno di considerazione, che gli stessi accidenti, per li quali le belle arti in Grecia s'innalzarono dal nulla, furono anche causa del loro risorgimento in Italia, benchè in un grado inferiore, sì perchè questa nazione è men propria della greca alla delicatissima sensazione del bello, sì per esservi risorte con principj più complicati; il che toglie le idee della semplicità, unico sentiero, per cui il nostro intendimento si prepara alla surriferita sensazione della bellezza.

25. La religione rese necessarie le arti del fabricare, dello scolpire, del dipingere immagini pel culto divino. La libertà delle repubbliche italiane ispirò a' suoi popoli pensieri di far cose grandi, e fece loro nascere idee, spente già ne' Greci, di distinguersi per fatti, e per opere ec-

cellenti. Finalmente questa libertà, che rinasceva in Italia ne' secoli XIV. e XV., fece fiorire l'industria umana per quella regola, che *sempre fa assai più chi fa quel che vuole, che non quegli, che fa quello che deve*. L'uomo libero con volontà fa tutto quel che può, più, o meno, secondo la sua capacità; ma lo schiavo fa al più quello, che gli si comanda, e guasta la sua propria volontà colla violenza, che gli si fa, per ubbidire. L'abito di farlo opprime finalmente la sua capacità, e la sua razza peggiora fino a non più desiderare quello, che dispera ottenere.

26. Vediamo infatti, che le belle arti cominciarono a fiorire in Italia quando la libertà diede il suo impulso alla repubblica di Venezia. Il suo traffico, e la comunicazione continua con la Grecia le fece concepire idee degne della sua grandezza

RAGIONAMENTO

S U

L'ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI

D I M A D R I D.

1. **P**ER accademia s'intende un'assemblea d'uomini i più esperti nelle scienze, o nelle arti coll'oggetto d'investigare la verità, e di trovar regole fisse conducenti sempre al maggior progresso, e alla perfezione. Essa è ben diver-

fa dalla scuola, in cui gli abili maestri insegnano gli elementi delle scienze, o delle arti.

2. Le belle arti, come arti liberali, hanno le loro regole fisse fondate su la ragione, e su l'esperienza, per li quali mezzi giungono a conseguire il loro fine, che è la perfetta imitazione della natura: onde un'accademia di queste arti non deve comprendere soltanto l'esecuzione; ma deve occuparsi principalmente alla teoria, e alla speculazione delle regole; poichè sebbene esse arti terminino nell'operazione della mano, se questa però non è diretta da buona teoria, resteranno degradate dal titolo di arti liberali.

3. Taluni sono nell'errore, che la sola pratica vaglia più di tutte le regole, e che senza di queste vi siano stati grandi artisti: falso, e talmente falso, che non merita confutazione. Quanto si fa senza ragione, e senza regola è tutto a caso. E come è possibile giungere ad uno scopo determinato senza una guida sicura, che ci conduca? La pittura, e la scultura sono arti come la poesia; e siccome in questa la sensibilità, l'immaginazione, e l'ingegno non possono mai senza regola, e senza sapere produrre altro che sogni, e mostruosità, lo stesso deve accadere in quelle: onde siccome il poeta senza conoscere a fondo l'affunto, che ha da trattare, e la lingua, in cui ha da spiegarsi, non può produrre niun'opera perfetta; nemmeno il pittore, e lo scultore sapranno far opere degne di queste professioni se non conoscono le forme de'

corpi, che vogliono esprimere, e la diversità de' modi, con cui si presentano alla nostra vista, e se non conoscono le altre teorie dell' arte.

4. Non intendo perciò dire, che lo studio della speculativa abbia da escludere l'esercizio della mano; anzi tutto al contrario ne raccomando infinitamente la pratica: entrambe hanno da andar sempre unite; e in questo senso deve intendersi l'oracolo di Michelangelo, il quale soleva dire, che tutta l'arte consiste nell'*ubbidienza della mano all'intendimento*. Comprendevasi bene quel grand' uomo, che doveano essere impresse nell'intendimento le immagini, e le nozioni di quello, che la mano deve eseguire; onde è necessario operar sempre, ma col conoscere il perchè, e il come.

5. I professori abili d'un' accademia debbono cercare col conferire tra loro le regole sicure, per le quali possano i principianti abbreviar il cammino in arti così dilatate. Queste regole si prescriveranno a guisa di leggi alla gioventù, spiegandone le ragioni con dimostrazioni chiare, che non solo convincano, ma persuadano; giacchè senza persuasione non si può mai far niente di perfetto.

6. Tutte le accademie d'arti sono incominciate dall'essere scuole, e poi si sono trasformate in quel, che chiamiamo accademia, cioè società di professori, che colle loro conferenze, e discorsi hanno promosso l'ammaestramento, e han meritato la protezione de' principi.

Così sono incominciate le accademie di Roma, di Bologna, di Firenze, di Parigi, ec. L'utilità di tali stabilimenti consiste nell' avanzamento delle arti, e nell' influenza, che cagionano in tutta una nazione, spargendovi il buon gusto; poichè è l'intelligenza del disegno, che dirige tutte le arti, che trattano di figure, o di forme. Questa utilità non potrà mai conseguirsi da niuna accademia, dove non s'insegnino pubblicamente le ragioni, e la teoria del disegno sudetto; perchè senza teoria, il disegnare non è che un atto pratico, e materiale, che produce la sola figura, che si circoscrive, senza darne intelligenza generale, nè insegnare a giudicar delle forme. Perlochè qualunque accademia, che non seguita le sopradette massime, avrà disegnatori materiali, e artigiani, ma non artisti illuminati, ed eccellenti; e per conseguenza opererà contro il suo fine principale, e dissiperà i capitali, che impiega in cattivi ammaestramenti.

7. Rivolgendo ora il discorso all' accademia di s. Ferdinando, vediamo quel, che la ragione vi trova bene, o male stabilito a profitto della nazione. La sudetta accademia incominciò dal disegno, e dal modello, come tutte le altre; e la generosità del suo fondatore la dotò ampiamente di rendite maggiori forse di quelle, che abbia qualunque altra accademia d'Europa. Molti credono, che i frutti, che ha prodotti, corrispondano abbondantemente alla sua istituzione: ma siccome per buona che sia una cosa, è

sempre suscettibile di miglioramento ; a me pare , che potrebbero rettificarsi alcune cose .

8. Governano questa accademia quei , che dovrebbero proteggerla , cioè i consiglieri , che per l'alta nascita , per gl'impieghi , e per le circostanze loro non hanno avuto campo d'istruirsi a fondo nè delle opere , nè degli artisti . Egli-
no sono quelli , che votano , e accettano , o rifiu-
tano i soggetti , che aspirano all' onore di esse-
re ammessi nell'accademia ; onde le grazie non
dipendono da coloro , che possono giudicare del
merito . E' ben vero , che questi signori prima
di decidere odono i professori in tutto quello ,
che spetta all' arte ; ma se han da regularsi a tenore
di que' consigli , è oziosa la loro decisione ;
non essendovi necessità , che propongano quel-
li , che dovrebbero decidere ; e che decidano quel-
li , che dovrebbero proporre . In tutte le altre
accademie del mondo sono i professori , che vota-
no , e decidono assolutamente quanto spetta al
governo di esse , e al merito degl' individui , e
delle loro opere ; e i principi , e i signori non si
riservano altra parte privata che di proteggere ,
e di onorare le arti , e gli artisti . Questa pro-
tezione deve essere effettiva , e non di mera appa-
renza ; distinguendo i professori secondo il lo-
ro merito , e non confondendoli cogli artigiani ,
e impiegandoli in opere d'importanza ; poichè
se i nobili , e i ricchi d'un regno non entrano
nella idea di fare opere , e di diffonder così il
gusto delle arti nella nazione , esse si estinguono

per difetto di alimento; perchè se il solo re impiega gli artisti, non può occuparne che un numero limitato, e il gusto delle arti si concentrerà nella sua persona; facendosi barbarie in tutto il restante del regno, come in altro luogo si è detto essere accaduto sotto i re da Filippo II. fino al nostro sovrano, benchè tutti amassero, e proteggessero le arti, particolarmente la pittura; e nondimeno il buon gusto non si è mai diffuso nel generale della nazione.

9. Supposti questi antecedenti, l'accademia di Madrid si ha da considerare o accademia, o scuola, o l'una, e l'altra. Qualunque di queste tre cose essa sia, è sempre necessario, che i membri, che la compongono, sieno maestri i più esperti nelle arti; poichè come accademici debbono esser capaci di spiegare le definizioni dell' arte, d'onde si traggono le regole; e per fare da maestri ognun vede esser necessario, che sappiano la professione. I discorsi accademici spianano le difficoltà dell' arte alla gioventù, che voglia professarla, e mettono in istato i dilettanti d'intendere, e di giudicar sanamente delle opere. Questa circostanza è talvolta più necessaria in Spagna, che altrove, perchè il grosso della nazione non ha tuttavia idea giusta delle arti, e della loro nobiltà, nè de' molti doni del cielo, e dello studio, che debbono concorrere per fare un grande artista. I sudetti discorsi, e le conferenze accademiche serviranno anche agli stessi professori; perchè non tutti fanno scien-

tificamente i principj della loro professione, e saranno con ciò stimolati a studiarli: finalmente a forza di esaminar la materia si anderanno distruggendo a poco a poco le false massime, che si faranno intruse nell'ammaestramento. La gioventù avrebbe altro vantaggio nell'udire le grandi difficoltà, che sono nelle arti, e nello studio improbo, che richieggono; e allora solamente gli animi generosi le intraprenderebbero; e chi si scoprisse di minor forza, e di talento minore, o abbandonerebbe l'impresa, o si contenterebbe di applicarsi alle parti proporzionate alle sue forze. In questa maniera ciascun talento resterebbe nella sua natural libertà, nè sarebbe costretto all'uniformità dello studio, e, quel che più importa, s'insegnerebbe l'arte, e non lo stile particolare di un maestro.

10. La maggiore utilità, che, secondo io credo, risulterebbe da siffatti studj, sarebbe, che i signori, e i ricchi s'istruirebbero de' principj delle arti, e ne concepirebbero il dovuto amore, e stima; siccome già in molti di loro v'è la naturale disposizione, e non manca altro che aver udito professori, che facessero loro vedere l'importanza, la dignità, e il decoro di queste arti. La storia ci offre la necessità di questa stima, poichè dove essa è mancata, sono mancate infallibilmente le arti, e le scienze. Gli Egizj, che le inventarono quasi tutte, non ne perfezionarono veruna, perchè non fecero onore ai professori, non considerandoli che come artigiani.

I Fenicj le avanzarono un poco di più, perchè diedero per oggetto alle arti l'utilità del commercio. La Grecia, e specialmente la dotta Atene, dove fu maggior uguaglianza nello stato delle persone, è dove le arti, e le scienze furono stimate poco men che la divinità, e dove più fiorirono degnamente la pittura, la scultura, e l'architettura. I Romani non uguagliaron mai i Greci in queste professioni, perchè il cammino dell'onore era nel servizio militare, e si servirono degli artisti della vinta Grecia ridotti alla dura schiavitù; onde avvilirono e gli artisti, e le loro opere.

II. Conchiudo dunque, che, affinchè in una nazione fioriscano le arti, è necessario non solamente, che le loro opere sieno stimate, ma che gli artisti sieno onorati a proporzione; poichè altrimenti niun animo generoso vorrà sacrificare i suoi sudori, e la sua vita in una professione, la quale in vece di onore gli porta quasi avvilitamento; onde si applicheranno alle arti solamente i pusillanimi, che aspirano al mero interesse, e sono incapaci de' concetti sublimi, che richieggono le arti; poichè alla fine le opere sono sempre i ritratti dell'animo dell'artista.

12. Grandi vantaggi conseguirebbe qualunque nazione, se i suoi primi signori, e i più poderosi si affezionassero alle arti, come vediamo essere accaduto in tutti i secoli, che hanno fiorito; e se alcuni di loro le coltivano abbastanza per poterle intendere, come ne abbiamo va-

ri esempi, e specialmente quello dell'imperator Adriano, allora s'innalzano sicuramente all'ultima perfezione; perchè conoscendone il merito le fomentano, e impiegano gli artisti, mettendoli in occasioni da spiegare i loro talenti; poichè non è meno vantaggioso ai professori l'essere impiegati, che l'apprendere: questo rimane inutile senza di quello.

13. Riguardando ora l'accademia di Madrid come scuola, convien fare alcune riflessioni. Fino a questi ultimi tempi le mancavano i buoni esemplari delle arti: a questo però si è supplito, possedendo oggi l'accademia la migliore, e la più copiosa collezione di gessi di statue antiche, che sia in Europa. Da quella si possono ora apprendere le proporzioni, e l'arte d'esprimer l'anatomia senza durezza, la scelta delle buone forme, e il vero carattere della bellezza.

14. Manca tuttavia a mio parere il tempo sufficiente per apprendere un sistema uniforme d'insegnare, e alcune parti necessarie dell'arte, che o non s'insegnano, o s'insegnano male. Su queste cose dirò il mio parere con ingenuità.

15. Benchè trovinsi in Madrid molti professori di merito, non si può negare, che non sieno state, e non sieno presentemente altrove delle scuole più accreditate. Non si debbono dunque dare per esempio alla gioventù privatamente le opere degli artisti dell'accademia; ma si debbono prendere le migliori opere di tutte le scuole, e di tutti i professori più celebri.

In questo modo i fanciulli dalla loro più tenera età si avvezzeranno a un buono stile . Ne risulterà ancora un altro vantaggio ben grande , ed è , che i maestri dell' accademia potrebbero parlare con libertà , non essendo più ritenuti dall' amor proprio , nè da' rispetti umani , che impediscono dir francamente il suo sentimento ; laddove quando si tratta di opere proprie , o de' compagni , si hanno molte ragioni per palliare il proprio parere .

16. Sarebbe anche molto conveniente , che i professori dessero il buon esempio di disegnare , e di modellare insieme co' principianti nella sala del modello , per animare così la gioventù , e i professori stessi delle classi inferiori ; essendo questo studio molto più utile ai provetti , che ai principianti . Soprattutto sarebbe necessario , che si esaminasse colla maggior attenzione quanto si propone alla gioventù , non dovendo dipendere dal capriccio de' particolari l'introdurre esemplari viziosi ; poichè è molto più difficile disfarli d'un vizio acquistato ne' primi anni , che l'apprendere mille cose buone .

17. Il tempo , che si destina nell' accademia per lo studio , non è sufficiente , nè opportuno ; perchè le ore della notte sono poche per uno studio sì vasto , e lo spirito de' giovani distratto dalle occupazioni del giorno non ha l'attività necessaria per apprendere , e fissarsi nella memoria le cose , che s'insegnano . Sarebbe dunque necessario , giacchè l'accademia ha da esse-

re anche scuola, far quello, che si pratica nelle scuole delle altre facoltà; cioè impiegare nello studio le migliori ore del dì coll' assistenza de' professori d' inferior grado, i quali dessero conto ai superiori de' progressi, e del modo d' insegnare: questo esercizio farebbe in oltre molto utile a loro stessi; e i principali maestri dovrebbero rivedere gli studj de' giovani, per cambiarli di classe secondo i loro progressi.

18. L'esercizio della notte dovrebbe servir solamente per coloro, che essendo già avanzati nella teoria dell' arte han bisogno d' aumentare la pratica col frequente uso; poichè altrimenti colla sollecitudine, con cui si ha da operar di notte, si assuefanno i principianti ad una scorrezione, la quale degenera in viziosa negligenza, non essendovi tempo d' osservare bene le regole, e le ragioni dell' arte; e quelli, che incominciano a copiar principj, nemmeno hanno tempo sufficiente da vedere il frutto della loro applicazione: onde molti si disanimano, e abbandonano lo studio incominciato. In somma, quando l'accademia abbia da essere scuola, è necessario praticarvi tutto quello, che un vigilante, e buon maestro deve fare privatamente co' suoi discepoli; altrimenti non sarà mai scuola utile.

19. Se non si fissano le leggi, e le massime delle pubbliche lezioni in modo, che la gioventù apprenda come se studiasse sotto un solo maestro, si confonderanno i discepoli, seguendo regole differenti, e talvolta contraddittorie.

Perciò converrebbe, che riunendosi i professori, ed esaminando bene le materie, convenissero, e concertassero il metodo da doverli seguire, ponderando bene le ragioni pro, e contra, colla riserva però di emendarlo qualora l'esperienza, e la ragione lo persuadessero.

20. Le cose, che con più diligenza debbonsi insegnare, sono la prospettiva lineare, ed aerea, scegliendo però un metodo breve. Viene indi l'anatomia, non come l'apprendono il medico, e il chirurgo, ma come conviene alle arti, che hanno per oggetto l'imitazione delle forme esteriori delle cose: e siccome fra tutti i corpi della natura non v'è per l'uomo cosa più nobile, e più degna che la figura umana, gli è necessarissimo il conoscerla esattamente e nel tutto, e nelle parti; e questo ci viene insegnato dall'anatomia: onde siccome la prospettiva ci mostra il modo d'imitar l'apparenza delle forme, e ciò non si può eseguire senza conoscerle anatomicamente; perciò questa scienza è ugualmente necessaria allo scultore, e al pittore.

21. Non è men prezioso lo studio della simetria, o sia delle proporzioni del corpo umano, senza le quali non è possibile saper scegliere dalla natura i corpi più perfetti. Per questa scienza gli antichi greci si contraddistinsero così superiormente da noi altri; e la bellezza, la grazia, e il movimento derivano dalle proporzioni.

22. L'arte de' lumi, e delle ombre, che si chiama chiaroscuro, si dovrebbe insegnare colla

stessa accuratezza, poichè senza di esso la pittura non può aver rilievo; onde si ha da considerare come sua parte essenzialissima, tanto più che non sempre i pittori hanno agio di vedere le cose al naturale; e quand' anche l'avessero, non è sì facile intenderne le ragioni, e mantenersi attaccati alla verità da non lasciarsi trasportare da alcune regole pratiche seguite da alcuni ignoranti, e apprese senza riflessione da' loro maestri. Finalmente il chiaroscuro è una parte doppiamente utile, perchè piace agl' intendenti, e a chi non lo è.

23. Non so se mai siasi date lezioni di colorito, non ostante che sia una parte sì principale della pittura; e abbia le sue regole fondate nella scienza, e nella ragione. Senza tale studio è impossibile, che la gioventù acquisti buon gusto di colorito, e ne intenda l'armonia.

24. Nello stesso modo è necessario insegnare l'invenzione, e la composizione, senza ometter l'arte de' panneggiamenti: tutto ciò ha parimente le sue regole fisse: regole necessarie per imparare, e per intendere quello, che si vede nella natura. Non voglio dire, che soltanto con queste regole senza talento si possa conseguir l'arte; dico bensì, che senza di esse niuno giungerà mai ad essere eccellente artista. E quando anche tutte le regole non sieno suscettibili di dimostrazione; quelle però, che riguardano l'imitazione, l'ammettono assolutamente, e quelle dell' elezione hanno le loro ragioni quasi evidenti.

25. Taluno forse dirà, che tutto questo studio, che io propongo per l'accademia, potrebbe farsi da qualunque professor maestro in sua casa a' suoi discepoli. A me pare di no, credendo impossibile che un sol uomo possa sapere ugualmente bene tante cose: e quand' anche le sapesse, non so se abbia tempo, e agio per insegnarle. Oltre di che può succedere, che tra coloro, che studiano sotto un particolar maestro, si trovi qualche talento, che per difetto di buona istruzione, o di altro motivo non giunga a farsi uomo di gran merito; mentre nella scuola publica avrà occasione di sviluppare il suo ingegno, e di distinguerli coll' emulazione, e di un povero infelice rendersi un artista, che dia onore all'arte, e gloria alla patria.

26. Benchè l'architettura sia una parte costituente l'accademia ugualmente che la pittura, e la scultura, io non ne ho parlato per non uscire dalla mia professione. Credo però, che senza entrare nel di lei fondo, si possa dire, che giacchè l'accademia vuole essere scuola delle belle arti, vi si dovrebbe insegnare anche l'architettura; poichè scuola senza lezioni non si concepisce che cosa sia.

27. Sebbene l'architettura non abbia nella natura un prototipo così noto da ricorrevi, come le altre due belle sorelle; ha nondimeno certe regole di convenienza, che formano il suo gusto; e questo può esser buono, o cattivo, co-

me nelle altre belle arti. Quello, che si deve proporre alla gioventù, ha da essere il più puro, cioè quello, che i secoli, e la ragione hanno autorizzato per il migliore, vale a dire quello de' primitivi Greci. Chi studia, e sappia a memoria le dimensioni, e le proporzioni del Vignola, o di altro consimil autore, non perciò avrà alcun gusto d'architettura, buono, o cattivo; siccome chi non sappia che le misure meccaniche de' versi, non per questo farà poeta. I Vignoli sono ai Vitruvj, come la *Regia Parnassi* alla Poetica di Orazio. Gli esempi, per esser tali, non si debbono proporre, se l'autore donde vengono non lo merita; e questo è appunto quello, che i professori dell'accademia dovrebbero esaminare.

28. Dovrebbero specialmente fare una gran distinzione tra l'architettura, e l'arte di fabbricare; cosa, che fino ne' titoli de' libri si suol confondere. L'invenzione, e il gusto fanno l'architetto; la matematica, e la fisica sono sue serve, e ministre. Il primo è come la testa nell'uomo, e il secondo come le mani. L'invenzione richiede talento grande, bene istruito; e l'arte di fabbricare è tutta meccanica, e materiale. Di coloro, che per quest'ultima strada pretendono essere architetti, e ricchi, si ride senza dubbio Marziale, quando consiglia un padre a fare architetto il suo figliuolo balordo:

*Si duri puer ingenii videtur,
Praeconein facias, vel architectum.*

L E T T E R E

A D I V E R S I.

A d. Antonio Ponz (a).

I:

1. **S** Ignor mio, voi chiedete il mio parere sul merito de' quadri più rimarchevoli, che si conservano nel real palazzo di Madrid, per publicarlo nella descrizione, che voi fate della Spagna. Voi mi onorate, e mi animate, col credermi capace di tale impresa, la quale è per altro superiore alle mie forze, e più difficile di quel che vi figurate; maggiormente perchè io intendo poco le lettere, e non ho grazia per trattare una materia sì delicata.

2. Voi sapete molto bene, che a' miei occhi non possono tutte le pitture comparir sì belle, come agli altri, benchè io ammiri le opere degli uomini grandi assai più di quello, che

K 3

(a) Questa lettera fu stampata l'anno 1776. in Madrid nell'opera di Antonio Ponz, intitolata *Viaje de Espana*, Viaggio di Spagna. Avendo voluto Mengs, che si pubblicasse tal quale egli l'avea scritta in castigliano, nella qual lingua egli avea poca perizia di scrivere, restarono varie cose alquanto confuse. Per rimediare a questo difetto si è procurato rischiarare più che si è potuto, senza però ritoccar tanto da alterar la maniera originale, che l'autore ha di enunziarsi. Vi sono aggiunte alcune poche note

per ispiegare il significato di varie voci proprie dell'arte.

Questa medesima lettera s'impresse a Torino tradotta in italiano così infelicemente, che a me costa il dispiacerè grande, che ne provò Mengs; e se la morte non lo avesse prevenuto, era determinato tradurla egli stesso, e publicarla, per dileguare il mal concetto, che del suo sapere deve formare il mondo per quella traduzione; poichè ai difetti di chiarezza, che sono nello spagnuolo, si aggiungono errori, e contradizioni manifeste. AZARA.

facciano gli amatori volgari ; colla differenza però , che costoro trovano un numero infinito di pittori eccellenti , cioè tutti quelli , che dilettono la vista ; ed io non ne trovo che un piccol numero , e lo riduco a que' pochi , che meritano il glorioso titolo di grandi .

3. Ciò nondimeno è certo , che tutti abbiamo una ragion comune per valutare le opere delle belle arti ; poichè sì il dotto , che l'ignorante , ciascuno più , o meno ha idea , che le belle arti hanno da dar diletto per mezzo della imitazione delle cose note ; onde approva quelle , che hanno questa qualità , a misura della sua intelligenza . Se le opere sono inferiori a segno , che chi le mira può scoprirne i difetti con facilità , ordinariamente le disprezza ; ma se per la varietà degli oggetti gradevoli , e facili a comprendersi , dilettono la sua vista , allora le approva : se però incontra maggiore complicazione di ragioni , delle quali le più facili lo guidano all'intelligenza delle difficili , ha in tal caso la compiacenza d'indovinare ; innalzando il suo intendimento , e lusingando il suo amor proprio , loda come per gratitudine la detta opera più , o meno , secondo , che gli oggetti sono più conformi alla sua condizione naturale , o abituale . Così il divoto , il lascivo , il dotto , il pigro , l'idiota approvano oggetti diversi con maggiore , o minore entusiasmo : delle cose però troppo superiori , e totalmente al di là della nostra intelligenza , poco , o niun diletto riceviamo .

4. Quindi voi potete considerare quanto varj esser debbano i pareri degli uomini rispetto alle opere della pittura, e quanto sia pericoloso il dire con sincerità il suo sentimento; poichè ciascuno si appassiona alla sua opinione per quello, che approva, o disapprova; e ordinariamente si ha a male, che altri biasimi quel che egli loda, non già per affetto alla cosa lodata, ma per suo amor proprio. Non potendo l'uomo tollerare d'esser superato da altri nell'intendimento, e non avendo forza da ribattere la ragione, suole ricorrere al rimedio di screditare chiunque dice la verità, col titolo di maledico, o almeno di disprezzatore, o di uomo incontentabile; onde è talvolta disgrazia conoscer gli errori, e sempre imprudenza scoprirli senza necessità.

5. Ciò non ostante io voglio compiacervi, parlando però da pittore, che conosce le difficoltà dell'arte, e l'impossibilità di possederla senza difetto. Io non ho la vanità di farmi giudice per criticare i professori della mia facoltà; e vi assicuro, che fo grande stima di tutti, anche di coloro, che secondo le regole dell'arte sarebbero molto censurabili; e quando altro motivo non ho da stimarli, ammiro il valore, e la facilità, con cui hanno eseguite le loro opere, alle quali spesso non manca, che l'essere state fatte con migliori principj. Se condiscendo dunque ad esporre alcune riflessioni critiche, lo fo solamente affine di recare qualche utilità, come voi mi fate sperare.

6. Prima d'intraprendere la descrizione de' quadri, mi pare non inutile il dare una succinta idea della pittura in generale; affinchè le persone poco istruite in questa materia siano a portata di gustare la bellezza delle eccellenti produzioni, che anderemo descrivendo.

7. Voi non ignorate, che la pittura sia stata in tutti i tempi in tale stima, che gli antichi Greci la chiamarono arte liberale; e finalmente si è introdotto il nome di bella arte, che le conviene benissimo. Si ha però da riflettere, che la pittura è arte nobile, o liberale riguardo allo studio mentale, che necessariamente richiede, e alla superiorità dell'intendimento, che deve aver chi la esercita, unito colla qualità di un animo nobile corrispondente alla definizione data dai savj della nobiltà. Essa è anco arte nobile per aver sempre la sua eccellenza aperto il cammino alla nobiltà, e agli onori, come lo contestano tanti esempi in Spagna, e altrove.

8. Corrisponde in oltre assai bene il nome di bella arte alla pittura per riguardo delle sue produzioni, poichè ogni pittura deve aver bellezza; senza di che sarà sempre difettosa. La nobile arte della pittura a niun' altra cosa si può meglio paragonare, che alla poesia, avendo entrambe lo stesso fine d'istruire diletstando. La pittura imita tutte le apparenze degli oggetti visibili della natura, non puntualmente come sono, ma come compariscono, o come potrebbero, o dovrebbero essere. Essendo il suo fine d'istruire

con dilettae , essa nol conseguirebbe se copiasse la natura com'è , perchè vi sarebbe la stessa , e anche maggior difficoltà a comprendere le produzioni dell'arte , che quelle della natura : onde il *modo* dell' arte è di darci idea delle cose prodotte dalla natura ; e le sue opere saranno tanto più lodevoli , quanto più perfetta , più determinata , e più chiara sarà l'idea , che ce ne danno .

9. Tutto quello , che l'arte può produrre , si trova già nella natura prodotto per intiero , o per parti ; e benchè non possa l'arte giungere ad imitare a perfezione un oggetto della natura , quando parlasi di compita bellezza , il qual caso è ben raro ; si può tuttavia dire , che l'arte della pittura sia in generale più compita , e più bella della natura stessa ; perchè unisce le perfezioni , che trovansi in questa separate , o nella imitazione depura gli oggetti di tutto quello , che non è essenziale al carattere scelto per l'idea , che vuol dare agli spettatori . Oltre a ciò la natura è così complicata in tutte le sue produzioni , che non possiamo comprendere il modo come le fa , nè distinguere facilmente le sue parti essenziali . All' incontro la pittura colle sopradette condizioni ci dà idea chiara delle cose originali prodotte dalla natura , senza faticarci l'intendimento ; il che sempre cagiona diletto , perchè tutto quello , che muove i nostri sensi , o l'intelletto , senza fastidio , produce sensazione gradevole ; perciò l'imitazione ci diletta più del suo prototipo . Per conseguenza dico , che

la pittura non deve essere una imitazione servile, ma ideale, cioè deve imitar le parti degli oggetti naturali, che ci danno idea dell' essere della cosa, che percepiamo; e ciò si fa coll' esprimere i segni visibili dell' essenzial differenza, che è tra un oggetto, e l'altro, sia di natura molto diversa, o quasi consimile. Semprechè si facciano visibili queste differenze essenziali, danno idea chiara del loro essere, e della loro proprietà, e tolgono all' intendimento la fatica per comprenderle.

10. Anche il pittore al pari del poeta deve scegliere i suoi soggetti tra le cose, che offre la natura. Esistano essi, o non esistano, hanno sempre da esser possibili; nè mai la stessa bellezza, e perfezione di un grado impossibile deve impiegarsi se non nelle persone di supposta divinità, nelle quali si rende possibile quello, che altrimenti nol farebbe. Queste bellezze, e perfezioni si sogliono comunemente chiamare *ideali*, perchè non si trovano nella natura; d'onde nasce, che molti credono l'ideale non esser naturale, nè vero. La perfetta pittura sempre ha, e deve avere dell' ideale; ben inteso però, che questo non è altro, che la scelta delle parti già esistenti nella natura, le quali convengono ad una stessa idea, combinate in modo, che formino unità nell' opera dell' arte, per attrarre l'animo di chi la mira, e metterlo in quello stato, che vuole l'artista. In ciò consiste l'artificio del pittore, col quale ei fa *pittoreesco* qualunque ogget-

to naturale, dandogli una disposizione capace di destare particolar sensazione nell' animo degli spettatori.

11. Quando una pittura abbia la scelta, la imitazione, e l'esecuzione diretta ad una stessa idea, sarà sempre buona. Al contrario sarà difettosa, semprechè sia priva di tali qualità: non ostante potrà essere di migliore, o inferiore stile, secondo la scelta fatta dall' autore degli oggetti propostisi da imitare nella sua opera.

De' varj stili nella pittura.

12. Tutte le parti unite insieme, che compongono la pittura riguardo all' atto pratico, o all' esecuzione, formano quello, che io chiamo *stile*, il quale è propriamente il modo di essere delle opere di pittura. Questi stili sono quasi infiniti; i principali però, da' quali derivano gli altri, si possono ridurre ad un corto numero; e sono il sublime, il bello, il grazioso, il significante, e il naturale, non facendo conto degli stili viziosi, sebbene io non ne dispregi gli autori; perchè spesso difetti grandi trovansi accanto a meriti grandi; e perciò molte volte seguiamo per equivoco i viziosi, prendendo per virtù i loro difetti.

13. Intorno a tali stili mi spiegherò il meglio che posso, benchè l' assunto sia superiore alle mie forze: sicchè sarò tacciato d'ardito ad intraprenderlo; ma lo fo colla speranza di dare almeno

occasione con queste mie poche parole, che altri più abili, e più capaci si applichino a spiegare meglio di me queste cose; e farò contento di esser disapprovato, purchè altri dicano cose più utili sopra un punto così importante per li pittori, e per li dilettanti, per conoscere, e distinguere gli stili, e stimar più quelli, che più giustamente lo meritano.

Stile sublime.

14. Per stile sublime io intendo quel modo di trattar l'arte convenientemente all'esecuzione delle idee, colle quali,* secondo il fine della pittura, si vuole far concepire degli oggetti di qualità superiori alla nostra natura. L'artificio di questo stile consiste in saper formare una unità d'idee del possibile, e dell'impossibile in un medesimo oggetto; per la qual cosa bisogna, che l'artista unisca, e impieghi forme, e apparenze note per fare un tutto, che non esiste che nella sua immaginazione, e perciò nelle parti note, ch'ei prenderà dalla natura, deve far astrazione da tutti i segni del di lei meccanismo. Il modo in tutte le sue parti vuol essere semplice, uniforme, austero, o almeno grande, e grave (a).

(a) Mengs intende qui per *modo* lo stesso, che stile, o maniera di eseguire. Per *austero* intende dire, che nell'esecuzione si ha da dare alle forme un'aria di semplicità; ai contorni linee meno curve, e men ondeggiate, che ne' soggetti gra-

ziosi; e al chiaroscuro, al colorito, alle vesti, ai movimenti, ed all'espressione un carattere di maestà, e di grandioso, rigettando ogni minuzia, e affettazione. AZARA.

15. Non abbiamo esempi di questo stile nelle opere di pittura, mancandoci quelle degli antichi Greci; per lo che dobbiamo ricorrere alle statue, che ci sono rimaste di loro, tra le quali l'Apollon Pitio del Vaticano è quella, che più si accosta a tale stile, e lo saranno state perfettamente il Giove di Fidia in Elide, e la Minerva in Atene. Il gran Raffaello d'Urbino non arrivò mai allo stile sublime, bensì al grandioso. Michelangelo ci diede il terribile (a). Benchè entrambi si avvicinassero al sublime ne' concetti, e nelle invenzioni, le loro forme non eran però corrispondenti; quantunque il modo dell'esecuzione, particolarmente di Raffaello, fosse proprio per quello stile. Annibale Caracci coll'imitazione delle forme delle statue antiche vi si accostò talvolta, come anche Domenico Zampieri; ma senza unirvi la sublimità delle idee, e de' modi.

Stile della bellezza.

16. La bellezza è l'idea, o l'immagine della perfezione possibile. Giammai la perfezione si rende visibile senza produrre bellezza; nè si dà bellezza, che non dimostri qualche buona proprietà, o perfezione dell'oggetto, in cui si

(a) Altrove si è spiegato lo stile grandioso. Terribile si dice per metatona quello stile, che nella composizione sceglie le posture più forzate, e straordinarie, nell'esecuzione le linee meno soavi, nell'espressione il punto più estremo, e

nel colorito il tono meno gradevole; il contrario della soavità, e della grazia; nè si può negare, che in questo stile Michelangelo non fosse eccellentissimo, e terribilissimo. AZARA.

trova. La bellezza oltre a ciò innalza il nostro intendimento alla facile intelligenza delle buone qualità degli oggetti, i quali senza di essa resterebbero nascosti, e difficili a comprendersi.

17. Lo stile proprio per esprimere tali oggetti deve esser gentile, e depurato di superfluità in qualunque oggetto; senza però che manchi di niuna parte essenziale, segnando ciascuna cosa, conforme alla sua dignità, o qualità più utile nella natura. Ciò nondimeno l'esecuzione deve essere più individuale, e di maggior soavità, che nello stile sublime, di maniera però sufficiente per darci idea chiara della perfezione possibile.

18. Nemmeno questo stile della bellezza si trova perfetto nelle opere de' moderni. Se si fossero conservate quelle di Zeusi, particolarmente la sua Elena, potremmo formarcene una idea giusta. Le statue greche, che ci restano, sono generalmente di tale stile più, o meno, secondo lo permette il carattere di ciascuna; e benchè taluna abbia moltissima espressione d'affetti, come il Laocoonte; vi spicca tuttavia la bellezza delle forme, sebbene in uno stato alterato, e violento.

19. Sembra, che la bellezza cangi carattere secondo il soggetto, in cui si trova: così la vediamo avvicinarsi al sublime nell' Apollo del Vaticano; nel Meleagro (a) si vede la bellez-

(a) Intende della statua conosciuta volgarmente col nome di Antinoo, nello stesso cortile di Belvedere, ove sta l'Apollo, il fig. ab.

za umana, o eroica; nella Niobe la muliebre; nell'Apollino, e nella Venere de' Medici la bellezza de' soggetti graziosi. Bellissimi sono il Castore e il Polluce di sant'Idelfonso, la Lotta di Firenze, il Gladiatore di Borghese, e l'Ercole stesso Farnesiano: tutte opere diversissime di carattere; ma nondimeno qualunque fosse questo, si conosce, che i loro autori non si dimenticarono mai d'unirlo colla bellezza.

20. Le idee di Raffaello sono di poco superiori agli oggetti, ch'ei vedeva nella natura; nè sono molto squisite. Annibale era bello ne' corpi degli uomini; l'Albano nelle figure delle donne; Guido Reni nelle teste delle medesime, più però per le *forme* che pel *modo*.

Stile grazioso.

21. Grazia è una parola equivalente a beneficenza; per lo che io rifletto, che gli oggetti, che ci sembrano graziosi, sono quelli, i quali colla loro apparenza ci danno idea di questa qualità. Nello stile, che le corrisponde, debbono aver le figure movimenti moderati, facili, amorosi, e più umili, che arroganti. Nell'esecuzione non si ha da trattare con molta forza, e deve esser anche facile, soave, e variato, senza minuzie.

22. Questa fu la parte, che i Greci confessarono essere stata posseduta da Apelle in gra-

Visconti *Mus. Pio-Clem. Tom. I. Tav. 7.* crede che rappresenti Mercurio. FRA.

do superiore: e benchè quell'artista fosse molto modesto, si gloriava egli medesimo di possederla; dicendo con ingenuità, che altri lo sorpassavano in alcune parti, ma che egli li vinceva nella grazia. Ma dobbiamo avvertire, che l'idea, che gli antichi aveano della grazia, era molto diversa da quella, che ne abbiamo attualmente noi; poichè a paragone di quella la nostra è una specie di affettazione, che non può sussistere nella perfetta bellezza senza imbarazzarla, consistendo in certi gesti, azioni, e positure difficili, non naturali, e quasi violente, o simili a quelle de' fanciulli, come vediamo talvolta nelle opere dello stesso gran Correggio, e più in quelle del Parmigianino, e in altri, che han seguita quella traccia. Negli antichi non era questa la grazia; essa era un carattere, di cui si può dire, che come la bellezza è l'idea della perfezione; così questa è l'idea della bellezza, la quale ha per iscopo di dare idea delle parti gradevoli degli oggetti belli (a).

(a) Questo periodo nella edizione spagnuola si legge così: *En los antiguos no es esta la gracia, sino un carácter, de que se puede decir, que así como la belleza es la idea de la perfección, la gracia es la belleza, que tiene por fin dar ideas agradables de los objetos bellos.* Nella traduzione italiana inserita in quelle opere: *Negli antichi non era questa la grazia; ella era un carattere per dare idea della bellezza, siccome questa lo dà della perfezione, presentando le parti gradevoli degli oggetti belli.* La tradu-

zione, che ho dato io, è fatta secondo la correzione scritta di propria mano dello stesso Mengs sopra un esemplare dell'opera spagnuola, comunicatomi gentilmente dal sig. Raimondo Ghelli, pittore ferrarese, e allievo dell'autore, in questi termini... *perfección, esta es la idea de la belleza, que tiene por fin dar idea de las partes agradables de los objetos bellos:* correzione, che si accorda con ciò, che l'autore ha detto avanti nel trattato sopra la bellezza, e altrove. FEA.

23. Gli esemplari greci più perfetti in questo stile sono la Venere de' Medici, l'Apollino, l'Ermafrodito di villa Borghese, e ciò che resta d'antico nel bellissimo Cupido, della stessa villa; come anche una Ninfa nella collezione di s. Idelfonso, e in varie altre statue. Raffaello possedeva la vera grazia ne' movimenti delle figure: gli mancava però qualche eleganza nelle forme, e ne' contorni, e la sua esecuzione è in generale troppo determinata (a). Il Coreggio può servir d'esempio ne' contorni, nel chiaroscuro, e in tutto quello, che si comprende sotto il nome di esecuzione nello stile grazioso. Egli possedeva nel grado più eminente quella parte, di cui si gloriava tanto Apelle quando lodava Protogene, dicendo, che questi gli era uguale in tutto, ma che non sapeva staccar la mano dall'opera; volendo dire, che il troppo lavoro toglie grazia alle opere, ed è contrario a questo stile.

Stile significante, o espressivo.

24. Per stile significante, o espressivo intendendo quello, che ha l'espressione per fine prin-

(a) Esecuzione *determinata* significa quella, che segna le cose più in là del loro mezzo. Lo spettatore, come il lettore, ama aver qualche cosa da indovinare, e trovare da per sé: onde un autore, che esaurisce per tutti i lati la sua materia, disgusta il lettore mortificando il suo amor proprio, per-

chè lo suppone incapace di cercare da per sé tutte le conseguenze; e un pittore, che segni le cose, e soprattutto l'espressione con troppa forza, fa lo stesso effetto, e pregiudica la bellezza. Ogni estremo è vizioso; ma la maggior difficoltà è il sapere scegliere, e mantenerli nel mezzo. AZARA.

cipale fra tutte le altre parti dell' arte. La sua esecuzione richiede determinazione, e conclusione.

25. Raffaello può servire in ciò di perfetto esemplare, non essendo mai stato in questa parte superato da veruno. Gli antichi Greci preferivano la bellezza all' espressione; cosicchè procuravano di non imbruttire le forme colle alterazioni, che sono ordinariamente cagionate dall' espressione violenta degli affetti.

26. Tra' moderni niuno ha saputo dar l'espressione sì giusta come Raffaello, il quale pare, che abbia ritrattate le persone medesime, che rappresentava. La maggior parte degli altri, ed anche i più abili, sembra, che abbiano ritrattato comedianti, che fingono le passioni, che rappresentano, e che fanno le azioni per gli spettatori, e non perchè eglino stessi sentano gli affetti; di modo che è un' affettazione, e non un sentimento interno della persona. Alcuni professori di merito hanno mostrato grazia soltanto per alcune azioni particolari, e altri sono stati freddi. Raffaello al contrario è espressivo in tutti i casi, e la sua esecuzione corrisponde perfettamente in tutti i modi, che richiede questo stile, come spiegherò nella descrizione de' quadri.

Stile naturale , ossia della natura .

27. Benchè la pittura debba darci idea delle cose naturali, io distinguo però sotto questo nome di stile naturale le opere, in cui l'artista non si propone altro fine, che questo medesimo, senza scegliere, nè migliorare il più squisito della stessa natura; e ciò s'intende quando si parla di pittori naturalisti, la quale denominazione significa, che tali artefici non hanno saputa l'arte di migliorare i loro originali, nè di scegliere il meglio della natura; ma che soltanto hanno saputo copiarla come il caso l'ha loro presentata, o come ordinariamente si trova.

28. Mi pare di poter paragonare questo stile di pittura allo stile della poesia comica, che si serve dell'artificio della poesia senza impiegare idee poetiche. In questo stile sono eccellenti alcuni Olandesi, e Fiamminghi, come il Rembrant, Gerardo Dou, il Teniers, e altri; ma i migliori esemplari di questo stile sono le opere di Diego Velasquez; e se Tiziano gli è superiore nel colorito, lo Spagnuolo sorpassa di molto il Veneziano nell'intelligenza della luce, e delle ombre, come anche nella prospettiva aerea, che sono le parti più necessarie in questo stile, poichè pel di loro mezzo si dà idea della verità; non potendo sussistere gli oggetti naturali senza aver rilievo, e distanza tra

Mengs Op. Tom. II.

L

loro, e possono esser di più bello, o più ordinario colorito. Chi volesse in questo genere qualche cosa di più di quel, che si trova nelle più belle opere del Velasquez, nol può trovare che nella natura stessa; ma il più necessario si troverà sempre in questo autore.

29. Sarà facile trovare quello, che corrisponde a qualunque stile, quando si consideri, che le parti d'imitazione, e d'esecuzione debbono esser conseguenti alla prima idea proposta dall'artista: onde passerò sotto silenzio diversi altri stili più, o meno perfetti, e che partecipano dell'uno, e dell'altro de' sopraccennati.

Stili viziosi.

30. Dubito disgustar troppo un gran numero di amatori tenuti per intelligenti, se parlassi degli stili viziosi, graditi molto da chi non ha il tatto sì delicato da discernere la vera eccellenza degli uomini grandi, e prende una mera apparenza per merito vero. Per questo equivoco molti, come alcuni seguaci di Michelangelo, prendono lo stile caricato pel vero grandioso di quel maestro. L'affettato di alcuni pittori lombardi sembra loro grazioso al pari di quello del Coreggio: e lo stesso accade degli stili amanierati, che molti amatori lodano, come se fossero del miglior gusto; mentre non sono per lo più che un aumento delle cose accidentali della natura, con cui si giunge a dare

una idea chiara a chi è incapace di conoscere gli oggetti della natura per le parti, e per li segni principali. I mezzi adoperati dagli artitli di tale stile per dar piacere agli amatori, sono l'aumento della bellezza delle tinte locali di tutti i corpi, e della loro varietà; la forza, e la contrapposizione del chiaroscuro, e la disposizione chimerica delle masse di luce, e di ombre dove non possono trovarsi; cosicchè tali opere sono fatte più per gli occhi, che per la ragione. Questo stile hanno praticato molti, che sono tenuti per uomini grandi, particolarmente fuori d'Italia, de' quali io rispetto i nomi per li loro meriti in altri articoli dell'arte, com'è la fecondità, e l'abbondanza d'ingegno, e il talento superiore, con cui hanno saputo vincere, o disprezzare le maggiori difficoltà, e contentarsi di qualche pregio nelle parti più facili, senza curarsi delle censure degl'intelligenti.

Stile facile.

31. Alcuni professori han seguito uno stile affai bello, e di molta facilità, senza essere viziosi, come fu Pietro da Cortona, colla sua scuola, in cui si contraddistinse Luca Giordano suo discepolo. Costoro possono dirsi pittori di stile facile, volgari, e popolari, che non hanno investigata la perfezione, contentandosi di dare in tutte le parti dell'arte una idea suffi-

ciente per distinguere una cosa dall'altra, senza dar l'idea della perfezione; fondandosi, che la perfezione è nota a pochi, e ordinariamente non lo è a chi premia con mercede i professori; cosicchè questi celebratissimi artisti non hanno messo altro studio nelle loro opere, che quanto bastava per farsi intendere dal volgo de' dilettanti senza molta applicazione.

32. Per quello, che spetta alla pratica della pittura, essa comprende cinque parti principali, che sono il disegno, il chiaroscuro, il colorito, l'invenzione, e la composizione. In qual si sia opera concorrono principalmente, e assolutamente le tre prime; e tutto quel, che si fa in queste parti, si può dimostrare se sia fatto bene, o male. Non è così delle altre due, che hanno molto dell'arbitrario; e benchè debbano esser guidate dalla ragione, rilevano tuttavia qualche cosa dalle opinioni. Quindi nasce la difficoltà di trovar regole fisse da contentar tutti: e siccome l'invenzione, e la composizione regolano tutta la parte della scelta, ciascuno sceglie diversamente secondo il suo genio, e approva quanto ha scelto.

Disegno.

33 Entrare nella descrizione di tutte le parti, che richiede il disegno, sarebbe opera molto lunga, nè propria di questo luogo. Dirò soltanto, che la sua perfezione consiste nella cor-

rezione, cioè nell' esatta imitazione di tutte le forme, e del modo, con cui esse si presentano alla nostra vista, e in sapere dar loro il carattere corrispondente, scegliendo dalla natura quello, che conviene all' assunto, e all' oggetto.

Chiaroscuro.

34. La bellezza del chiaroscuro consiste in sapere imitare tutti gli effetti della luce, e dell' ombra della natura, e in dare alle opere forza, dolcezza, degradazione, varietà, e riposo per la vista sì ne lumi, come nelle ombre; e finalmente in fare, che lo stesso chiaroscuro serva ad esprimere il carattere d'un' opera qualunque, allegra, o grave, ec.

Colorito.

35. La bellezza del colorito consiste in una giusta imitazione de' colori *locali* (a), o de' *toni* del colore, di cui è tinta ciascuna cosa. Questo *tono* deve esser lo stesso nelle ombre, come ne' lumi, e nelle mezze tinte: ciascun colore, o tinta deve andar degradando secondo la mancanza di luce, o l'interposizione dell' aria fra gli oggetti, e il nostro sguardo: deve finalmente un colore far armonia coll' altro, e ricevere tutti gli accidenti, che si veggono nella na-

(a) *Color locale* è il color proprio, è naturale delle cose, che le distingue tra loro. AZARA.

tura, sicchè ne risulti un colorito bello, lucido, succoso, forte, e soave.

Invenzione.

36. L'invenzione è la parte più estesa della pittura, e la più propria a spiegare il talento dell'artista. E' la poesia della pittura. Essa sceglie la prima idea dell'opera, e il pittore non deve perderla di vista fino all'ultima pennellata. Non basta che ei formi una buona idea, e che riempia una gran tela di molte figure, se queste non servono tutte a spiegare la detta prima idea. Se tutto il complesso dell'opera non esprime, e dichiara al riguardante l'assunto, di cui si tratta, per preparare, e disporre l'intendimento di chi osserva la pittura, di modo che sia commosso dalle espressioni, e dalle azioni delle figure principali; a niente servirà il dare espressioni violente, e moti alterati, per comparire inventori spiritosi. Il troppo è la cosa più contraria alla buona invenzione. Per dare un'idea di questa parte descriverò fra poco il quadro dello Spasimo di Sicilia, quando parlerò delle pitture del real palazzo.

Composizione.

37. Per composizione in pittura si deve intendere l'arte di unire con buon metodo gli oggetti, che si sono scelti per mezzo della in-

venzione. Queste due parti hanno sempre da andare unite, perchè i migliori pensieri, e le più belle invenzioni farebbero disaggradevoli senza una buona composizione. La bellezza di questa parte dipende principalmente dalla varietà, dalla contrapposizione, dal contrasto (a), e dalla disposizione di tutte le parti componenti un'opera. Con tutto questo l'invenzione ha da regolare tutte le parti della composizione per assegnare la quantità dal più al meno, che deve entrare nel quadro, e il motivo, e la proprietà di quello, che si compone.

38. La pittura è stata soggetta alle mutazioni, che patiscono tutte le cose umane: ha avuto il suo progresso, e la sua decadenza: ritornò ad elevarsi fin ad un certo grado; e va declinando di nuovo. Ha non solo sperimentati questi cangiamenti; ma ha variato anche nelle sue ragioni fondamentali, poichè quello, che in un tempo è stato il suo fine principale, in altro si è riguardato come una parte appena necessaria. Inoltre mutazioni, e differenza di opinioni vi sono state in varj tempi circa le parti, che compongono l'arte.

39. Do per supposto, che in niuna nazione la pittura abbia esistito in forma d'arte pri-

(a) *Contrasto* in pittura vuol dire la varietà ben intesa di tutte le parti. E' il contrario della ripetizione. Se in un gruppo di tre figure, per esempio, una si mostra di prospetto, un'altra di schiena, e l'altra di fianco, si avrà un buon

contrasto. Ciascuna figura, e ciascun membro deve contrastare cogli altri del suo gruppo, e ciascun gruppo cogli altri del quadro. Anche ne' colori è il suo *contrasto*.
AZARA.

ma de' Greci, e che niuna là innalzasse a sì alto grado di perfezione quanto essi. Quegl'ingegni la coltivavano con altre ragioni, e con altro stile che i moderni; quantunque l'imitazione della natura sia stata sempre il fine principale di tutti. Gli antichi Greci facevano sì gran conto della bellezza, che soltanto il bello della natura sembrava loro degno d'essere imitato; cosicchè si può assicurare, ch'eglino sono stati quelli, che formarono, e mantennero lo stile della bellezza. La grande attenzione, che mettevano i loro maggiori artisti nella perfezione di questa parte, li riteneva dal pensare a quelle grandi composizioni, di cui si pavoneggiano gli autori moderni. Infatti i più celebrati quadri di Polignoto, di Zeusi, di Parrasio, di Apelle, erano di poche figure. Le loro invenzioni, benchè ingegnose, non erano abbondanti di oggetti; e per quanto capiamo dalle sculture, che si sonò conservate, le loro composizioni più copiose spiccavano più nell'eccellenza particolare d'ogni figura, che nell'unità del tutto. Un'altra ragione ancora si può addurre, per cui gli antichi pittori non amassero quadri pieni di figure; ed è, che un oggetto bello, e perfetto richiede uno spazio sufficiente per essere nella sua vera comparsa; essendo certo, che i molti oggetti indeboliscono il godimento della perfezione del principale.

40. Quando i pittori greci si avanzarono tanto nella loro arte da meritare l'attenzione

di quella nazione inclinata al filosofare, naturalmente si proposero di ricercare l'eccellenza nella imitazione della natura, ma della natura perfetta; onde non si estesero tanto nella quantità degli oggetti, quanto nella loro perfezione. In questa guisa avanzarono l'arte a grado a grado dalla decimaquinta olimpiade incirca, fino alla novantesima, nel qual tempo si erano già ritrovate le maggiori sottigliezze, nè vi restava altro da aggiungere se non quella grazia, la quale, come ho detto, non è propriamente la perfezione, nè la bellezza; ma dà l'idea di quest'ultima, rappresentandola con quella facilità, che comunica allo spirito di chi la guarda uno stato di quiete, o riposo (a). Questa parte fu riservata al grande Apelle, che fiorì nell'olimpiade centesima decima seconda. Egli diede all'arte tutto il suo compimento, perfezionando tutto quello, che avevano inventato i suoi predecessori; e tutti quelli, che vennero dopo di lui, caddero in frivolezze, in minuzie, e in capricci.

41. Quando la pittura ritornò quasi come a rinascere nel secolo XIII., trovò il mondo in grande ignoranza, e con poca filosofia; cosic-

a) La vista trova quiete, e riposo in un'opera quando non v'è confusione, e quando i colori, e il chiaroscuro sono anche bene intesi, e degradati in modo, che gli occhi, e l'intendimento comprendono l'idea del pittore con facilità, e senza fatica. Un quadro, dove l'autore elargisca tutto il suo

assunto, e lo carichi troppo di oggetti, o dove usando la varietà abbia intesa male la collocazione de' colori, farà l'effetto contrario del riposo, di cui si parla. Le logge chiamate impropriamente di Raffaello, sono un buon esempio della confusione, poichè di tutto vi è troppo. AZARA.

chè que' primi pittori s'impiegarono a dipingere immagini senza fare alcun caso nè della bellezza, nè della perfezione. In Italia, dove principalmente rinacque, si dipingevano facciate intiere di chiese, di cappelle, di cimiterj, rappresentandovi i misterj della passione di Nostro Signore, ed altre consimili cose; onde fin dal principio l'arte ebbe uno spazioso campo da farsi abbondante piuttosto, che perfetta. Quindi ne viene, che la pittura tra i moderni conserva tuttavia qualche cosa di un tale principio; perchè non servendo tra noi a sodisfare gli uomini più grandi, e pieni di filosofia, come tra i Greci; ma principalmente i facoltosi, e il volgo; l'idea de' nostri artefici anzichè studiare la perfezione, dee ricorrere all'abbondanza, e alla facilità, perchè sono le parti, che possono esser capite dalle persone, per le quali il più delle volte si dipinge.

42. Siccome niente è costante in questo mondo, e gli uomini spingono più innanzi le loro idee, innalzando quello, che è basso, e abbassando quello, che è alto, non poteva far a meno che i pittori cercassero nuovi modi da superarli, gli uni gli altri; e con ciò andarono aggiugnendo qualche poco di teorica a quella barbara pratica, con cui aveano incominciato. La prima parte, che ritrovarono, fu la prospettiva, la di cui intelligenza contribuì tanto alla composizione, che potendo già esprimere gli scorci, si videro in istato di avanzar mol-

to le loro invenzioni. Domenico Ghirlandajo fiorentino fu il primo, che mediante questa parte migliorò il *modo* della composizione, mettendo le figure in gruppi; e distinguendo i piani colla giusta degradazione, diede profondità alle sue composizioni. Con tutto ciò non ardì avanzarsi al *modo* delle composizioni moderne.

43. Verso il fine del secolo decimoquinto nacquero alcuni talenti superiori, come Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giorgione, Tiziano, fra Bartolomeo da san Marco, e Raffaello. Leonardo trovò molte sottigliezze; Michelangelo collo studio de' frammenti antichi, e coll' intelligenza dell' anatomia ingrandì lo stile del disegno colle *forme*. Giorgione da Castelfranco lo ingrandì in generale, e in particolare diede al colorito maggior vivezza, che non avean fatto i suoi predecessori. Tiziano con una imitazione più sottile della natura trovò la perfezione ne' toni del colorito. Fra Bartolomeo, facendo particolare studio nel panneggiamento, trovò il modo di vestir bene le figure, seguendo il rilievo del nudo per mezzo del chiaro-scuro. Raffaello dotato del talento il più proprio, e il più determinato per la pittura, studiò i suoi predecessori, e contemporanei; e appropriandosi il più eccellente di tutti secondo la verità della natura, e la ragione, formò lo stile il più perfetto, e il più universale di quanti pittori moderni sono stati prima, e dopo di lui; e se egli fu eccellente in tutte le parti dell'

arte, lo fu più nella composizione, e nella invenzione; e credo, che sorprenderebbe gli stessi Greci se vedessero le sue grandi opere del Vaticano, dove unitamente all'abbondanza è tanta perfezione, attenzione, finezza, e facilità.

44. Come tra' Greci la pittura avea acquistata la somma perfezione per mezzo di Zeusi, e di Parrasio; e che il grande Apelle, siccome ho detto, non ebbe da aggiungerle che la grazia; parimente anche tra' moderni niente mancava alla pittura dopo Raffaello, se non quella grazia, che le aggiunse Antonio Allegri, detto il Coreggio, il quale compì tutto quello, che poteva desiderare lo stile della pittura moderna; appagando non solamente la ragione degli intelligenti, ma anche la vista di tutti.

45. Dopo questi gran pittori vi fu un intervallo, finchè i Caracci da Bologna studiando le opere de' loro predecessori, e principalmente quelle del Coreggio, divennero i più grandi, e più felici tra gl'imitatori. Annibale fu il più corretto disegnatore, e riunì lo stile delle statue antiche colla grandiosità di Lodovico; ma non attese le sottigliezze dell'arte, e le riflessioni filosofiche (a). Da questi Caracci si formò una scuola di uomini molto abili, e tutti seguirono lo stesso cammino, all'eccezione di Guido Reni, il quale fu d'un talento grande, di molta facilità, e introdusse nella pittura uno stile gradevole, composto di bello, di

(a) Si veda qui avanti Tomo. I. pag. 326. una di lui lettera. FRA.

grazioso, di ricco, e di facile. Il Guercino da Cento fu inventore d'altro stile particolare di chiaroscuro, che si chiama di macchia, di contrapposizioni, di varietà, e d'interruzioni di tutto il chiaroscuro.

46. Dopo questi valentuomini, che imitavano con modo facile l'apparenza della perfezione de' primi, e della natura, venne Pietro da Cortona, il quale trovò tuttavia troppa difficoltà d'accomodarfi a quegli stili; ed avendo riportato dalla natura un gran talento, si applicò principalmente alla parte della composizione, e a ciò, che si chiama gusto. Fin allora tutte le composizioni aveano avuta una specie di simetria, o sia di disposizione, regolata secondo l'equilibrio; o come quelle di Raffaello, secondo che domandava l'invenzione della storia: ma Pietro da Cortona separò quasi la invenzione dalla composizione, badando molto più a quelle parti, che dilettao la vista, come sono la contrapposizione, e i contrasti de' membri nelle figure: cosicchè d'allora s'introdusse il costume di riempire i quadri di una folla di figure ben piantate, senza pensare se convenissero, o no alla storia: il che è quasi l'opposto della pratica degli antichi Greci, i quali usavano metter poche figure, affinchè la loro perfezione fosse più visibile. La scuola cortonesca si è propagata, mutando il carattere dell'arte della pittura.

47. Poco dopo in Roma venne Carlo Maratta, che aspirando alla perfezione, la cercò

nelle opere degli altri grandi pittori, e particolarmente della scuola de' Caracci. Benchè egli facesse tutti gli studj pel naturale, si conosce da quegli stessi, che era nella preoccupazione di non seguitare la sua semplicità. Quella massima estesa a tutte le parti dell' arte, ha dato alla sua scuola, che è stata l'ultima, un certo stile di squisitezza, che per altro dà nell' affettazione.

48. La Francia ha avuto anche uomini grandi, particolarmente nella composizione, in cui Niccola Pussino fu, dopo Raffaello, quegli, che più imitò lo stile degli antichi Greci. Carlo le Brun fu abbondante, come lo furono varj altri: e finchè la scuola francese non si dipartì dalle massime dell'italiana, produsse soggetti di gran merito in varie parti dell'arte; ma venuti in appresso alcuni, che preferivano le magnifiche opere del Rubens, che essi possedevano, alle perfette di Raffaello, imitarono in parte gli oggetti gradevoli, che offriva la natura in Francia, colle massime del Rubens; e formarono uno stile, che piacque a quella nazione per la novità, e pel brio, abbandonando il gusto italiano. In tal guisa si formarono uno stile nazionale, in cui il brio, e lo spirito fa la essenzial parte. D'allora non dipinsero più nelle loro storie nè Egizj, nè Greci, nè Romani, nè Barbari, come avea fatto il gran Pussino; ma sempre Francesi, per esprimere le persone di qualunque altra nazione.

49. Quello, che io penso delle altre scuole, potete rilevarlo dalla descrizione, che fo delle opere de' loro migliori artisti.

50. Benchè il poco fin quì detto non sia sufficiente per dare una compita idea dell'arte; temo tuttavia, che a voi sembri troppo lungo preambolo per la breve descrizione, che sono per fare, de' quadri di Sua Maestà. Io desidererei, che in questo real palazzo si trovassero raccolte tutte le preziose pitture, che sono sparse negli altri siti reali, e che fossero disposte in una galleria degna d'un sì gran monarca, per potervene bene, o male formare un discorso, che da' pittori più antichi, de' quali abbiamo contezza, guidasse l'intendimento del curioso fino agli ultimi, che hanno meritata qualche lode: potrei in questa guisa far comprendere la differenza essenziale, che passa tra di loro, e darei con ciò più chiarezza d'idee: ma non avendo giammai pensato la corte a formare una serie di pitture; parlerò interrottamente degli artisti di diversi tempi, incominciando da' migliori autori spagnuoli per esser le loro collocate nelle stanze principali di questo real palazzo.

*DESCRIZIONE
DE' PRINCIPALI QUADRI
D E L
PALAZZO REALE DI MADRID.*

51. Nella sala, dove il re si veste, si è riposta la maggior parte di detti quadri, particolarmente di tre autori, che sono Diego Velasquez, il Ribera, e il Morillo. Ma quanta differenza fra loro! Che intelligenza, e verità nel chiaroscuro non si osserva nel Velasquez! Come intese bene l'effetto, che fa l'aria interposta fra gli oggetti, per farli comparire distanti gli uni dagli altri! E quale studio per qualunque professore, che volesse considerare ne' quadri di questo autore, esistenti nella riferita sala (eseguiti in tre diversi tempi), il modo, che insegna la via da lui tenuta per giungere a tanta eccellenza nell'imitare la natura! Il quadro dell' Acquajolo di Siviglia fa vedere quanto il pittore si affoggettò ne' suoi principj alla imitazione del naturale, col finire tutte le parti, e dar loro quella forza, che gli pareva vedere in quello, considerando la differenza essenziale, che è tra le parti illuminate, e le ombre; cosicchè questa medesima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro, e nel secco.

52. Nel quadro del finto Bacco, che incorona alcuni ubbriachi, si vede uno stile più
sciol-

sciolto, e libero; poichè imitò la verità non come è, ma come apparisce. Tuttavia si osserva maggior disinvoltura, e maneggio nella Fucina di Vulcano, dove alcuni de' fabri sono una perfetta imitazione della natura. Ma dove senza dubbio diede la più giusta idea dello stesso naturale, è nel quadro delle Filatrici, che è del suo ultimo stile, e fatto in modo, che pare non avervi avuta alcuna parte nell'esecuzione la mano, ma la sola volontà: in questo genere è un'opera singolare. Oltre queste pitture vi sono del Velasquez alcuni ritratti di questo stile, che fu il più bello, ch'egli ebbe.

53. E' ammirabile il Ribera nell'imitazione del naturale, nella forza del chiaroscuro, nel maneggio del pennello, e nel dimostrare gli accidenti del corpo, le rughe, i peli, ec. Il suo stile è sempre forte; ma non giunse al Velasquez nell'intelligenza de' lumi, e delle ombre, mancandogli la degradazione, e l'ambiente dell'aria; benchè nel colorito è di maggior forza, e brio, come lo dimostrano i quattro quadri de' sopraporti.

54. Del Morillo sono in questa camera pitture di due stili differenti. Del primo sono la Incarnazione, e la Natività del Signore, i quali, e particolarmente il secondo, sono dipinti con valore, e con forza conforme al naturale, sebbene fossero fatti prima ch'egli acquitasse quella dolcezza, che caratterizza il suo secondo sti-

Mengs Op. Tom. II. . . . M .

- le, come si nota in altri quadri di questa camera, e segnatamente nel piccolo dello Spofalizio della Madonna, e in una bellissima mezza figura di san Giacomo collocata nella contigua camera di passo.

55. Nella sala di conversazione del re evvi un'eccellente opera del Velasquez, la quale rappresenta la infanta donna Margherita Maria d'Aultria quando il sudetto Velasquez la ritrae; ma essendo sì nota quest'opera per la sua eccellenza, non dirò altro, se non che essa ci può convincere, che l'effetto cagionato dalla imitazione del naturale è quello, che suole contentare ogni classe di gente, e soprattutto dove non si fa il principal conto della bellezza.

56. Lascerò per adesso di parlarvi di tanti eccellenti quadri di Tiziano ripartiti per tutte le stanze del palazzo, per dirvi qualche cosa del superbo ritratto del Velasquez, in cui rappresenta Filippo IV. a cavallo, in un modo ammirabile sì per la figura del re, come per il cavallo, e pel paese stesso toccato (a) col maggior gusto; ma soprattutto è singolare il modo facile, e determinato, con cui è dipinta la testa del re, che sembra rilucervi la cute; e

(a) *Toccare* in termine di pittura significa maneggiare il pennello, e i colori. Ogni oggetto si suppone vedersi in una certa distanza, e per conseguenza deve perder le minuzie, che si veggono da vicino. I capelli, per esempio, non si possono vedere, nè rappresentate divisi come sono, e

perciò il pittore li rappresenta in massa. Questa massa si ha da fare d'una certa maniera, che dipenda dal suo stile, e dalla sua elezione. Onde diremo, che un pittore *tocca* in tal modo, o in un altro. In somma questo distingue i *tocchi* forti, teavi, facili, delicati, grandi, ec. AZARA.

tutto, fino i capelli, che sono bellissimi, è eseguito colla maggior leggerezza. A canto a questo ritratto è l'altro del conte duca d'Olivarez, quasi niente inferiore al furriferito del re.

57. Andiamo ora ad osservare il bellissimo quadro dello stesso autore, rappresentante la resa d'una piazza, il quale quadro fu prima collocato al Ritiro nel salone chiamato de' regni, e attualmente nella camera, dove pranzano i principj di Asturias. Contiene quest'opera tutta la perfezione, di cui era suscettibile l'assunto; nè v'è cosa, eccettuate le aste delle lance, che non sia espressa col più gran magistero. Nella stessa camera è il ritratto dell'infanta donna Margherita Maria, e quello di un infante a cavallo, eseguiti entrambi dal Velasquez secondo il suo stile migliore, con altri ritratti di sua mano ivi collocati.

58. Nella camera, dove si veste il principe, vi sono tre bellissimi quadri del Ribera, un san Girolamo, e un san Benedetto compagni, e dipinti secondo il suo stile più chiaro, ne' quali si vede il più bel maneggio di pennello, e l'imitazione più esatta del naturale, e d'un'espressione non ordinaria nel viso di san Benedetto. L'altro, rappresentante il martirio d'un santo, è anco eccellente, sebbene di stile più forte.

59. Sarebbe superfluo parlare di tutte le pitture del Rubens, e della sua scuola, che in sì gran numero sono in questo palazzo. E' pe-

rò notabile una, che rappresenta l'Adorazione de' re, opera veramente di prima classe tra quelle di questo autore. Egli la dipinse in Fiandra secondo il suo migliore stile; e quando egli stesso venne in Spagna le aggiunse altra tela per fare più grande il quadro, e aumentar le figure, tra le quali fece il suo proprio ritratto. Questo quadro ha tutte le bellezze, di cui era capace il suo autore in affetti storici, e il disegno non è de' più alterati.

60. Tra i diversi quadri del Vandeyck ve n'ha uno molto bello, che rappresenta Cristo nell'orto, dipinto con gran gusto, e buon colorito, per quanto lo permetta l'affetto figurato di notte. Eccellente è altresì un ritratto di mezza figura dell'infante cardinale, per la verità, che vi si ammira, pel colorito, e per esser toccato colla maggior facilità, morbidezza, e limpidezza.

61. Sono quasi infiniti i quadri di Luca Giordano, di cui si può dire, che non fece mai cosa cattiva; poichè sempre si trova nelle sue opere un certo gusto, ma a guisa d'embrione, delle cose eccellenti fatte dagli uomini celebri delle scuole d'Italia. Per altra parte egli non arrivò mai alla perfezione in cosa alcuna; d'onde proviene, che non potendo il suo stile soffrire alcuna diminuzione senza cadere nel più ordinario della pittura, si fermarono in questo grado coloro, che vollero seguirlo. Le opere di Luca Giordano sono, generalmente parlan-

do, di due specie, benchè ne facesse varie imitando or l'uno, or l'altro pittore particolare. Diversi suoi quadri sono d'un color forte, che imitano alquanto il Ribera, da cui egli apprese la professione, e lo seguì nel principio; ma il suo stile più generale, più proprio del suo genio, e che si osserva nelle sue migliori opere, è quello, ch'ei prese da Pietro da Cortona. Conforme a questo è la superba opera a fresco del casone del Ritiro, e molti quadri del palazzo; ma in altre opere, ch'ei fece dopo a Madrid, si allontanò alquanto da questo stile, mischiando figure vestite al modo di Paolo Veronese, e dipingendo più disanimato di tinte, e di chiaroscuro; e con ciò si fece una maniera più pesante, come si può vedere in alcune storie di Salomone, che sono nel palazzo, fatte dopo che dipinse le opere dell'Escoriale.

62. Tra quelle dello stesso palazzo ve n'è una della Madonna, di mezzo corpo, col Bambino, e san Giovanni, che ad alcuni pare di Raffaello: infatti il Bambino è quasi tutto preso da questo autore: le carni delle figure sono rossette; il campo, e il paese tirano all'azzurro; la tonica della Madonna è d'un incarnato di carmino affai chiaro, e il manto d'un azzurro oscuro; tutte cose caratteristiche di Raffaello; e perciò chi non conosce la bellezza essenziale di questo autore reputa quell'opera una imitazione di lui. Altri quadri del Giordano veggonsi in palazzo imitanti la maniera veneziana,

non però con quella perfezione, che taluni suppongono.

63. Si potrebbero contare per opere di grande considerazione alcune pitture del Tintoretto, del vecchio Palma, e di Giacomo da Bassano; ma sono tutte, al mio parere, eclissate da quelle di Paolo Veronese, e specialmente da alcune di Tiziano del suo migliore stile, perchè questo grand' uomo non fu mai superato, nè uguagliato da alcuno nell' intelligenza, e perfezione del colorito. E' tale nelle sue opere l' eccellenza di questa parte della pittura, che in niun modo se ne può conoscere l'artificio, sembrando tutto una pura verità. Era Tiziano sommamente facile nel maneggio del pennello, però senza negligenza; anzi i suoi tocchi sono disegnati. L'effetto, e la forza del chiaroscuro ne' suoi quadri non consiste nell'oscurità delle ombre, o nella chiarezza de' lumi, ma nella disposizione de' proprj colori locali.

64. Tutte le furriferite qualità si possono vedere eseguite nel bellissimo Bacchanale, le di cui figure sono grandi la terza parte del naturale. Attualmente si conserva questa pittura in un gabinetto della principessa. Ciascuna cosa in particolare, e tutte insieme sono sì belle in questo quadro, che lungo sarebbe il descriverle. Solamente posso dirvi, che non passo mai davanti ad esso, senza restare sorpreso d'ammirazione, per quella donna addormentata posta nel primo piano; cagionandomi tanta novità

ogni volta, come se non l'avessi mai veduta. Il colorito di questa figura è del più chiaro, che giammai usasse Tiziano: la degradazione delle tinte è sì maravigliosa, che io non ho veduta in questo genere cosa più bella nel mondo; nè si distinguono che col paragonarle con molta attenzione le une colle altre: ciascheduna da per sè comparisce carne, e l'infinita varietà di tutte è soggetta all'idea d'un solo *tono*. In tutte le figure, e in ciascuna è differenziata la tinta locale delle carni colla maggior proprietà, e anche i panni sono di bei colori. Passando agli accessori, il cielo con nubi chiare, gli alberi verdi, varj, e ombrosi, il terreno coperto di erbetto, e il tutto insieme ha brio senza uscire dalla perfetta imitazione della natura.

65. Il quadro quasi della stessa grandezza, che rappresenta una festa di fanciulli in gran numero a giuocare con pomi, che raccolgono dagli alberi, è anche della maggior bellezza, di uno stile molto finito; e pare quasi fatto nello stesso tempo, che l'altro. Cagiona maraviglia la tanta diversità de' putti, e ne' loro capelli quasi tutti neri, e ricci; ma soprattutto è artificiosissima la degradazione delle tinte, e la finitezza, perdendosi a poco a poco negli oggetti più distanti.

66. Questi due quadri erano in Roma in casa Lodovisi, e furono regalati al re di Spagna. Gli stessi, secondo riferisce il Sandrart, servirono di studio per apprendere a far i putti bel-

li al Domenichino, al Pussino, e al Fiammingo. L'Albano si servì in un suo quadro di un gruppetto di questi putti, che stanno ballando. Nel palazzo sonovi due copie, che fece il Rubens di detti quadri; ma si possono considerare come un libro tradotto in lingua fiamminga, che conserva tutti i pensieri, avendo perduta tutta la grazia dell' originale.

67. Vi sono molte altre pitture dello stesso Tiziano, tutte però fatte posteriormente, e alcune nella sua vecchiazza, quando colla vista diminuita trascurava la limpidezza del pennello; sempre però conservando l'eccellenza delle tinte. Non ostante ha recato danno alla pittura l'aver Tiziano lasciate tante opere di questa classe lavorate con negligenza, perchè molti pittori hanno imitato questo modo, senza ricordarsi, che Tiziano avea saputo dipingere più finito, e fatto prima grande studio in tutti i bei principj, e fondamenti dell' arte, benchè riuscisse superiore nel colorito, in cui sorpassò tutti.

68. Pochi quadri possiamo numerare del Coreggio; ma siccome ogni cosa dipinta da questo grand' uomo ha tutto l'incantesimo dell' arte, benchè non se ne abbiano quì che due, bastano per dare un'idea sufficiente della grandezza di questo artista. La Madonna, che veste il Bambino, con san Giuseppe in distanza, sembra fatta a guisa di abbozzetto per le molte variazioni essenziali, che si scorgono fatte dall' autore nell' azione del Bambino, e della

Madonna. Sorprende a vedere, che una figura minore di due palmi faccia tanto effetto in distanza, benchè sia molto considerabile, sembrando, che ecceda la sua misura; questo però non tanto proviene dalla forza del chiaroscuro, quanto dalle mezze tinte impercettibili, che passano dalla luce alle ombre, e dal singolar artificio di trattar le une, e le altre, con cui espresse di tal maniera il rilievo, e le forme, che quasi fa dimenticare esser quella una superficie piana.

69. Se Tiziano fu singolare nelle tinte, e nel colore *locale* di qualunque cosa, che rappresentava; il Coreggio, benchè meno perfetto in questo articolo, lo superò infinitamente nel rilievo particolare delle *entrate*, e delle *uscite* di ciaschedun corpo, e delle sue parti, come anche nell'artificio della prospettiva aerea, non solo riguardo agli oggetti degradati di chiaro, e di oscuro per la distanza interposta, ma anche per certa intelligenza della natura dell'aria, la quale essendo materia più, o meno diafana, si riempie di luce, e passando tra' corpi la comunica agli stessi in quelle parti, dove non può giugnere il raggio diretto; e così forma quell'ambiente, che ci fa distinguere gli oggetti nell'ombra stessa, e comprender la distanza, che è tra l'uno, e l'altro. Questa parte fu perfettamente intesa dagli antichi Greci, come si può osservare nelle pitture d'Ercolano, anche nelle più ordinarie; onde si conosce essere stato in quel tempo un precetto di scuola. Fra' moderni i più celebri in

questo punto, furono il Coreggio, il Velasquez, e il Rembrant.

70. Ritornando al nostro quadro, il Bambino è cosa perfettissima, non solo per l'intelligenza del chiaroscuro, ma anche pel colorito, per l'impasto, pel disegno, e per la somma grazia. Il Coreggio intendeva a maraviglia gli scorci, e il fare, che i contorni nascessero dalle stesse forme del corpo; cosa estremamente difficile, e conseguita soltanto in ugual grado dal gran Michelangelo, e da Raffaello. I Greci riputarono questa per la più difficil parte della pittura, come riferisce Plinio (libro 35. cap. 10.) parlando di Parrasio in questi termini: *Perchè nel dipingere i corpi, e il mezzo delle cose, benchè sia certamente cosa grande, molti vi sono riusciti con riputazione; ma il fare gli estremi, e terminar le cose, che comprendono, è un merito, che pochi pittori hanno avuto, perchè le ultime linee debbonfi fare in maniera, che sembrano abbracciare, e tondeggiar le cose, mostrando il ritondeggiamento di esse, e che non finiscono dove la vista.*

71. L'altro quadro, che rappresenta l'orazione di Nostro Signore nell'orto, è anche piccolo; ma opera finita, e studiata. A prima vista si distingue soltanto il Cristo coll'angelo, e la chiarezza dell'aria, restando tutto il rimanente in ombre come di notte: considerandolo poi bene, vi si trova divinamente espresso l'ambiente, e la degradazione, come fanno gli oggetti naturali visti a poca luce; cosicchè cono-

sciamo gli oggetti vicini quando i lontani non possono giungere alla nostra vista. Coloro, che vanno a prendere il Signore, non si distinguono; nè v'è tocco, nè pennellata sensibile negli alberi fin al luogo, dove stanno gli apostoli; ma a misura, che le cose si avvicinano più alla luce, s'incominciano a distinguere foglie, rami, erbe, un tronco colla corona di spine, e la croce per terra. Lo splendore del volto di Cristo illumina tutto il quadro; ma lo stesso Salvatore riceve la luce dall'alto, come dal cielo, riverberandola nell'angelo, che da lui la riceve (a). L'idea, che è molto propria, e bella, è eseguita con quella perfezione, di cui il solo suo autore era capace. Oggi trovansi questi quadri nello stesso gabinetto della principessa, ove sono i sopradetti di Tiziano. Quivi è anche qualche cosa di Leonardo da Vinci. Del suo migliore stile è un quadro, che rappresenta due putti scherzanti con un agnello, non molto ben eseguito; e un altro, in cui è la sola testa di san Giovanni giovinetto. In queste pitture si vede il grande studio, che fece l'autore sopra la luce, e le ombre, cioè sopra quella degradazione, che è dalla maggior luce alla maggiore oscurità; osservando anche certa grazia, e gesti ridenti, che

(a) Vedi il detto nel *Tom. I. pag. 319*. In casa Falconieri esiste una bellissima copia di questo quadro fatta da Filippo Lauri, sulla quale Mengs fece un disegno inciso poi

dal sig. Gio. Volpato, e inserito nella Raccolta della Scuola Italica; come nota anche il sig. Ratti *pag. 121. FEA.*

sembrano aver aperta la strada al Coreggio per giungere poi a quella grazia, che si vede nelle sue opere (a).

72. Trovansi anche in questo gabinetto alcuni quadri creduti di Raffaello. Di sua invenzione è una Sagra Famiglia con figure la metà del naturale, e pare una di quelle pitture fatte con suo disegno da qualcuno de' suoi migliori discepoli. V'è un altro quadretto della Madonna, di mezza figura, col Bambino, della stessa composizione del famoso quadro di Firenze noto sotto il nome della *Madonna della seggiola*; col divario, che in questo, di cui parliamo, manca il san Giovanni, ed è di forma quadrata; mentre l'altro è rotondo con figure grandi quasi al naturale. Questo quadretto del palazzo sembra ridipinto in gran parte dallo stesso Raffaello, ma più a modo d'abbozzetto, che di opera finita. La testa della Madonna in particolare è tutta sua: è piena di vita, e d'espressione, e paragonabile con qualunque altra delle sue opere.

73. Ma come potrò spiegarvi a sufficienza, e nella forma più confacente, il bellissimo quadro conosciuto sotto il nome dello *Spasimo di Sicilia*? Voi sapete, che Raffaello lo dipinse in Roma per inviarlo in Sicilia, da collocarsi nella chiesa della Madonna dello Spasimo. Quest'

(a) Tra i quadri, che da Modena passarono alla galleria di Dresda, ve n'è uno del Coreggio, che rappresenta la Madonna, la di cui testa è molto simile allo stile di Leonardo. Ponz.

opera, siccome narra il Vasari, si perdè in mare, ma fu recuperata senza soffrir danno alcuno. In tutti i tempi è stata molto stimata dai veri intelligenti. Agostino Veneziano la incise, benchè senza dar idea della sua bellezza. Il conte Malvasia ne parla con disprezzo; ma gli stessi suoi scritti lo dichiarano di poco giudizio su l'eccellenza delle pitture: e se si fidò della relazione di qualche pittore, questi faranno fatali, che per la loro grande distanza da Raffaello non potevano discernere il merito di questo grand' uomo, nè le vere ragioni, con cui debbonfi valutare le opere degli artisti.

74. Mi pare indubitabile, che la parte più nobile della pittura non è quella, che solamente diletta la vista, e rende piacevoli le opere ad uomini affatto ignoranti dell'arte; ma che quelle parti sono le più pregevoli, che soddisfano l'intendimento, e contentano quelli, che fanno far uso delle facoltà dell'anima. Essendo dunque così, com'io ne sono persuaso, Raffaello è senza contrasto il maggior pittore fra tutti quelli, de' quali si sono conservate opere fino alla nostra età. Le invenzioni, e concetti de' suoi quadri, alla prima vista danno idea di quello, ch'ei vuol far comprendere all'intendimento di chi li mira. Perciò l'assunto, sia tranquillo, o tumultuoso, feroce, o amoroso, allegro, o malinconico, non contiene cose, che non convengano con quella idea, che è il perfetto significato degli assunti, pel di cui

mezzo muove il nostro intelletto, e vi acquista sopra tanto potere, e autorità, come la poesia, e l'oratoria.

75. Oltre a ciò in ciascuna delle sue figure si vede espresso quello, che fece prima di quell'atto, e quasi si comprende quello, che precisamente deve far dopo. Niuna tra le azioni si vede totalmente compita; anzi tutte stanno nell'atto dell'azione poco più che cominciata, o prima d'esser finita; e questo è quello, che loro dà tal vita, che a mirarle attentamente sembrano muoversi. Infatti se vogliamo esaminar il presente quadro in tutte le riferite parti, conosceremo facilmente, che se Raffaello non fosse stato sempre sì grande nelle sue opere, si potrebbe dire, che questa fosse l'unica per la sua gran bellezza.

76. Voi già sapete, che l'assunto di questo quadro è preso dalla Scrittura, allorchè portando Gesù Cristo la croce al Calvario, le donne in vederlo proruppero in pianto; ed egli come profeta disse loro, che non piangessero per lui, ma per li loro proprj figli, annunziando la sciagura di Gerusalemme. Raffaello per dar grazia a questa composizione fece vedere in lontananza il Calvario, al quale si ascende per tortuoso cammino, che volta a mano dritta fuori della porta, dove suppose, che il Signore cadde la prima volta al torcere dello stesso cammino, dal cui lato lo tira un manigoldo colla corda, che lo teneva legato.

77. E' da supporfi, che essendo stato fatto questo quadro per la chiesa della Madonna del dolore, i padroni volessero, che il pittore v'introducesse la Madonna, benchè sia anche possibile, che fosse idea sua: comunque fosse, Raffaello seppe in tutte le occasioni trovar modo il più nobile, decoroso, ed espressivo di rappresentare qualsivisa assunto.

78. Dovendo figurare in questo quadro la madre d'una persona, che si conduce al supplizio, maltrattata spietatamente da' ministri, scelse lo stato più infelice di una madre nobile, che per ajuto di suo figlio si trova nella precisa necessità di supplicare l'infame turba ad aver pietà di lui. In questo stato dipinse Raffaello la Madonna, la quale buttata inginocchioni non mira il figlio, cui da per sè niun soccorso poteva dare; ma in atto di efficacissima supplica, manifesta, che essendo caduto a terra ha necessità della commiserazione di chi lo tira, per sollevarsi. A questa espressione tanto umile della Madonna il pittore diede nobiltà col dipingerle a fianco la Maddalena, san Giovanni, e le altre Marie, che l'accompagnano, e la soccorrono, sostenendola sotto le braccia.

79. Queste persone sono rappresentate piene di considerazione per li patimenti del Signore, particolarmente la Maddalena, che pare quasi stia parlando a Gesù. San Giovanni è in soccorso della Madonna. Gesù Cristo si vede caduto, non debole però, nè abbattuto, anzi in at-

to di minacciare colle sue parole, come riferisce il Vangelo; e il suo aspetto oltre di essere in questo quadro d'una eccellenza, e bellezza quasi incomprendibile, si manifesta come acceso di spirito profetico; il che corrisponde perfettamente al soggetto, non solo per la persona, che rappresenta, la quale sempre era Dio, benchè patisse; ma eziandio come conveniva a Raffaello, che mai non esprimeva bassamente cosa alcuna, quando il carattere di essa si poteva, o doveva rappresentare con nobiltà. L'azione di tutta la figura è animata, e nobile: il braccio sinistro, che colla mano bellissima appoggia sopra una pietra, è tutto steso; ma nelle pieghe della manica larga manifestò l'atto momentaneo, sembrando che tuttavia stieno in aria, nè abbian finito di cadere secondo l'inclinazione del loro peso. Colla dritta il Salvatore abbraccia la croce, che lo opprime, come non volendo che gli sia tolta, e anzi come se desiderasse di sollevarla: pensiero degnissimo del grande intendimento di Raffaello, che fino in un'azione, che a molti sembrerebbe indifferente, si ricordò, che Gesù pativa perchè voleva.

80. Non è meno ammirabile la varietà de' caratteri, che seppe esprimere ne' manigoldi, facendo vedere, che tra' cattivi se n'incontran de' pessimi. Quella figura di rovescio, che tira colla corda Gesù Cristo, pare non avere altro oggetto, che un brutal desiderio d'arrivare col
pa-

paziente al luogo del supplizio. L'altro, che sostiene in qualche modo la croce, si mostra come mosso da certa compassione, e che vorrebbe sollevare Gesù. A suo fianco sta un soldato, che spingendo la croce su la spalla di Cristo, e alzando la lancia in atto di minacciare, esprime la maggior nequizia nel volere ancora più opprimere il Signore già caduto.

81. Tutti questi riflessi non tendono propriamente che all'invenzione, la quale in verità è quella, che nobilita l'arte della pittura, e fa conoscer la forza dell'intendimento dell'artista, il quale quando arriva in questa parte all'eccellenza, cui giunse Raffaello, merita il titolo di uomo grande, come i grandi poeti, e oratori. Convien però avvertire, che la perfetta invenzione non consiste soltanto in un bel concetto, o in un pensiero bello, e proprio; ma in quella unità d'idea seguita, che riempie prima, ed occupa l'intelletto del professore, e poi quello degli spettatori; dovendo mantenersi nella stessa idea dalla prima disposizione del tutto fino all'ultima pennellata, formandone una sola cosa nel fine dell'opera.

82. Molti altri artisti, che al comune de' dilettanti, e al volgo pittorico sembrano inventori, hanno per lo più ignorato affatto le suddette parti, che possedeva il gran Raffaello, confondendo ad ogni istante l'invenzione colla composizione. E' l'invenzione la vera poesia

del quadro, formato già nella mente del pittore, il quale lo rappresenta poi come se lo avesse veduto, e che avanti a' suoi occhi stesse accadendo il caso di quelle persone da lui proposte nella sua prima idea.

83. Al contrario la composizione, *e la disposizione consistono in coordinare tutti gli oggetti, che entrano nella invenzione sudetta. Dall' equivoco introdotto nelle scuole de' pittori, e nelle teste de' dilettanti, è nato il credere, che i quadri s'inventino, e si compongano solo per dilettrar la vista con diversità di oggetti, con direzioni, e contraposizioni variate; obliando essi la parte più nobile, che è il significato, il quale appartiene alla invenzione.

84. Alcuni ignoranti hanno osato dire, che Raffaello non fosse compositore, perchè non s'imbattono che in qualche immaginetta della Madonna, e non videro mai le magnifiche opere del Vaticano, nè quelle degli Atti degli Apostoli, inventate da lui per tappezzerie, delle quali in Madrid stesso si può vedere, e considerare la compita raccolta, che possiede il duca d'Alba (a). Quando però non si potessero quivi osservare nè queste, nè stampe delle opere di Raffaello, il solo quadro, di cui parliamo, potrebbe convincere dell' eminente sua qualità in questa parte. Chi seppe infatti meglio di lui *equilibrare* le composizioni, *pirami-*

(a) Si veda avanti nelle Memorie concernenti la vita del Coreggio Tom. I. pag. 321, FEA.

dare i gruppi (a), e dare il *contrasto* d'un *movimento alternativo* ai membri delle figure con infinita varietà di direzioni, cosicchè in tutte le parti delle sue divine opere sembra esservi vita? E chi intese meglio la giusta quantità delle figure, che convien porre in una storia, e disporle in modo, che niuna resti oziosa, o inutile? Se egli non usò che moderatamente, e di rado certi moti violenti, fu per assoggettar tutto alla espressione, e per dipingere lo stato dell' animo delle persone, che figurava; essendo inverisimile, che un uomo pensieroso faccia le stesse azioni di uno, che combatta, o corra, o cammini. Perlochè il nobile dal plebeo, il vecchio dal giovine, e ogni diversità di stati, naturali, o accidentali, si hanno da distinguere nella buona composizione, come ha fatto Raffaello, essendo questa una parte della invenzione.

85. Il disegno, che è lo strumento più efficace, che il pittore abbia per ispiegare i concetti della sua mente, è anco bellissimo in questo quadro, come in tutte le altre opere di Raffaello: e se egli in ciò non giunse alla total bellezza delle statue greche, fu per li costumi del suo tempo, tanto diversi da quelli de' Greci;

N 2

(a) *Equilibrare* una composizione vuol dire, che gli oggetti si distribuiscano in maniera, che non lascino una parte del quadro vuota, e l'altra tutta piena, e che questa distribuzione comparisca naturale, né mai affettata.

Piramidare i gruppi è fare, che l'insieme degli oggetti formi piramide, cioè che abbia maggior base che punta. In qualunque altra forma che si dispongano, sia retta, o circolare, faranno un mostroso e stretto. AZARA.

come pure per le occasioni, e per gli oggetti sì differenti, in cui esercitava il suo talento. Se però gli antichi Greci fossero stati nella necessità di disegnare un manigoldo a lato di un Cristo, certamente non l'avrebbero potuto far meglio, nè in altro modo di quello, che si vede di rovescio nel nostro quadro. Se la proporzione della sua statura è di uomo tozzo, e ruvido, si consideri quanto sarebbe stato improprio mettere in sua vece una figura elegante, come il Gladiatore di Borghese (a), che richiamasse a sè l'attenzione più di Cristo medesimo; come succede alla famosa opera del Domenichino nella cappella di sant' Andrea della chiesa di san Gregorio in Roma, dove tutti ammirano più il manigoldo, che flagella il santo, che la figura del santo stesso, che dovrebbe essere la principale, e l'eroe della storia: difetto che ha regnato, e regna in quasi tutti i quadri de' famosi pittori, che fiorirono dal principio del secolo scorso. Ciò non ostante, chi volesse vedere nell'antico un esempio di caratteri non sempre belli, osservi l'Arrotino (b) di Firenze, e

(a) Il nostro autore dice col volgo *Gladiatore di Borghese*; e credeva per certo, che quella statua rappresentasse un gladiatore, come ho letto in certe sue carte. Ma dopo le riflessioni del Winkelmann nella *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 362.* e ciò, che ho aggiunto ivi, e nel *Tomo III. pag. 461.* credo, che non si possa più dubitare, che la statua rappresen-

ti un eroe o qualche illustre guerriero della Grecia. FEA.

(b) Mi pare di aver dimostrato nella citata *Storia, Tom. II. pag. 214.*, che la statua detta l'Arrotino, rappresenti quel manigoldo, scita, o d'altra nazione, che fosse, il quale per ordine d'Apollo scorticò Marzia; e che la statua facesse gruppo colla statua del Marzia appeso per le mani ad un albero, di

non vedrà certo in questa figura il carattere della Lotta, nè del Sileno, nè dell'eccellente Gladiatore; anzi la troverà meno bella della figura descritta.

86. Oltracciò chi saprà considerare lo stile del disegno di Raffaello, sì in questa, come nelle altre opere sue, troverà lo stesso spirito degli antichi, cioè d'aver saputo intendere, e legnare con precisione, e chiarezza tutte le parti più essenziali della costruzione del corpo umano; lasciando quasi invisibili le cose superflue, e le insignificanti. Ma quello, che sopra tutto cagiona maraviglia nel disegno di Raffaello, è, che il carattere delle persone dipinte corrisponde talmente alle azioni, in cui si rappresentano, che effettivamente pare vedere un uomo, il quale non a caso, ma per naturale inclinazione faccia quello, in cui Raffaello lo rappresenta; e questo non solo si osserva nella fisionomia, d'onde si suol conoscere lo stato dell'animo degli uomini; ma anche nelle forme di tutto il corpo, e delle sue parti.

87. Nella figura, che si vede di rovescio, fece un uomo membruto, e ruvido, come so-

cui si hanno tante copie, o repliche; ed una, che stava già nella villa Medici in Roma, ora è nella stessa galleria Granducale a Firenze. Si metta la statua dell'Arrotino a mano destra di Malsia, e si vedrà, come ho provato io coi gesti, il giusto incontro del gruppo, e come uno l'altro si guardino fott'occhio. Con questa osservazione, e con

ciò, che ho detto sopra del Gladiatore, ognuno anche intenderà facilmente la ragione, per cui nell'Arrotino non si veda il carattere, nobile, e bello, che si osserva nel supposto Gladiatore. Questo è un eroe, quello un manigoldo. Nessuno lira mai, che a questo si dovesse dare un carattere nobile, all'altro un vile. FIA.

gliono essere gli uomini di poco talento, e gli diede un'azione proporzionata senza esprimervi intenzione particolare. Al contrario negli altri due surriferiti espresse l'intenzione ne' visi, come una proporzione più elegante ne' corpi. E specialmente da osservarsi nel Cristo la più bella fisionomia coll' espressione più viva, senza che questa alteri nella minima parte la regolarità, e nobiltà della stessa fisionomia. Sonovi segnate tutte le parti principali delle ossa, e de' muscoli; ma con tale delicatezza, che non perturbano la grandiosità delle *forme* principali. Questo carattere si osserva anco nel collo, e nella mano, con cui si appoggia; e benchè questa azione di appoggiarsi comprima la carne in modo, che quasi nasconde le ossa, e le giunture; ciò nondimeno ei diede tal contorno al pollice, e alle altre dita, e così corrispondente al carattere della testa, come se fosse eseguito dai più abili artisti greci, che avessero voluto fare una figura d'un carattere fra quel di Giove, e quello d'Apollo; quale effettivamente deve esser quello, che corrisponde a Cristo, aggiungendovi soltanto l'espressione accidentale della passione, in cui si rappresenta.

83. Non mi diffonderò in dire quanto eccellente sia ciascuna pennellata nell' intelligenza degli scorci, e de' contorni, che si vanno ascondendo uno dietro l'altro secondo il punto di vista; cosicchè pare a chi ben considera quest' opera, che in molti luoghi si vegga più in den-

tro della superficie della tavola. Il girare di tutte le parti nelle teste secondo l'azione, e il punto di vista, è eseguito come costumava Raffaello. Ma troppo lungo sarebbe parlare d'ogni piccola osservazione, e d'ogni pregio, che s'incontra nelle cose di questo uomo grande; e in generale dobbiamo persuaderci, che qualora nelle sue opere si nota qualche parte eseguita con meno di eccellenza, deveasi attribuire a qualcuno de' suoi discepoli, e ch'egli si trovò costretto a lasciarla correre per le molte incombenze, che ebbe nel suo miglior tempo; e in conseguenza deve considerarsi come non sua.

89. Dopo d'aver veduta, ed esaminata la pittura più pregevole in quanto alla parte più nobile dell'arte, che si conserva nel real palazzo, e che contiene in sublime grado le considerazioni più fine della pittura; passiamo a vedere eccellenti quadri di uno stile più facile, in cui sono abbreviate tutte le difficoltà. Ci contenteremo però di una idea generale, ma giusta, e ben concepita.

90. Le prime opere, che si presentano, sono del Lanfranco, tra le quali è ammirabile il funerale d'un imperatore con un combattimento di gladiatori presso al rogo. Quest'opera contiene in sè un complesso delle cose più eccellenti dell'arte. Nel disegno evvi qualche cosa di quella idea generale della costruzione del corpo umano, in cui consiste la bellezza dell'antico. V'è parte della espressione di Raffaello.

come anche delle masse, e facilità di chiaroscuro del Coreggio: questo però non è eseguito interamente, ma solo indicato. E' anche bello un combattimento di barche, un sacrificio, e altre pitture di questo autore.

91. Moltissimi sono i quadri, che vi sono di varie scuole; ma non arrivano all'eccellenza di quelli, che si sono finora mentovati. Se ne incontrano alcuni del Pussino, e tra di essi un Baccanale assai bello, le di cui figure sono poco meno d'un piede d'altezza. E' questa un'opera ben finita, di molto buon disegno, e colorito, con alcune donne, e putti graziosissimi, che stanno ballando. Il paese, che forma il campo del quadro, è bello quanto mai si possa desiderare. Questa pittura, destinata per coperta d'un cembalo, fu ingrandita dopo dallo stesso Pussino, o da Gaspare suo cognato.

92. Sarebbe desiderabile, che molti giovani pittori si animassero a studiare con applicazione questi begli esemplari dell'arte, che ho finora descritti, non solo col copiarli, ma coll'imitarli: due cose ben differenti, poichè tutti que', che copiano un'opera di pittura, non per ciò si abilitano a produrre cose conformi se non si applicano, nè si propongono di seguir le ragioni dell'autore dell'originale, che è l'unico mezzo di trar profitto dallo studio delle cose altrui.

93. In qual si sia pittura si trovano due parti essenziali: una comprende le ragioni del-

le cose, e si può chiamare la traccia lasciata dall'intendimento dell'artista; l'altra, il modo dell'opera, cioè l'abito, che si era fatto l'autore di essa. Ordinariamente que', che copiano, o pretendono studiare le opere degli uomini grandi, mettono la principal cura ad imitar quell'apparenza, che io ho chiamata *modo*; e quindi nasce, che tolto l'originale davanti, e trovandosi nella necessità di fare un'opera, in cui occorran altre cose, e circostanze differenti da quelle, che hanno copiato, si trovano senza guida. Ma chi effettivamente studia, e osserva le produzioni de' valentuomini col vero desiderio d'imitarle, si fa capace di produrre opere, che a quelle si rassomiglino, perchè considera le ragioni, con cui sono state fatte; e in questa guisa comprendendole, può adattarle a tutte le cose dove convengono, e si fa imitatore senza essere plagiaro.

94. Da quanto ho detto io conchiudo, che i pittori principianti debbonsi applicare a studiar bene le opere degli uomini grandi; non però soltanto per imitarli ciecamente, ma col fine d'indagare quali sono le parti della natura da quelli scelte, per imitarle; persuadendosi, che niente sia buono nelle loro opere se non è conforme alla natura. Dopo di avere acquistata una certa pratica a copiare dette opere, devono studiare la stessa natura, e osservare quelle parti, che più si rassomigliano alle scelte da' maestri; le di cui opere avranno studiato in

copiarle. In questa guisa eglino arriveranno a farsi abili, mediante qualunque inclinazione naturale, che abbiano: e ancorchè non giungano ad uguagliare i maestri propostisi d'imitare seguendo la natura, non lascieranno d'acquistarsi sufficiente merito per farsi onore nell'arte; perchè la natura è sì abbondante, e varia ne' suoi *modi di essere*, che a tutti i talenti, o ingegni offre parti proporzionate alla loro capacità: basta imitarle colle ragioni, che mi sono ingegnato esporre alla meglio che ho potuto, e come mi permette la mia poca pratica di scrivere, e la qualità di quest'operetta, la quale finalmente non è che una lettera fatta con buona volontà, e con poco agio, per ridurla a miglior forma; il che unito alla mia tenue abilità in questo genere, la rende più imperfetta. Onde vi supplico a discolparmi col pubblico, e a supplire con qualche spiegazione all'oscurità del mio modo d'esprimermi; poichè per dare da me maggior chiarezza alle mie idee, bisognerebbe estenderle, e fare un libro di precetti; cosa, che per altra parte non ardirei mai di fare.

Aggradite questo poco, che mi hanno permesso le molte mie occupazioni più utili delle mie parole, e scritti, e comandate a chi da vero vi stima, e desidera servirvi.

Aranjuez 4. marzo 1776.

Ad un amico

*Sopra il principio, progresso, e decadenza
delle arti del disegno.*

2.

1. **I**L risultato delle nostre conversazioni intorno alle arti del disegno è la richiesta, che voi mi fate, ch'io ne scriva il mio parere sopra i principj, progresso, e decadenza. Ben volentieri lo farei, con esporre tutto quello, che per lunghe esperienze, e riflessioni ho imparato, qualora lo credessi di qualche utilità agli altri; ma son ritenuto da due ostacoli: il primo è la diffidenza di me stesso, sentendomi inabile a spiegarmi con la necessaria proprietà; l'altro è l'impossibilità di comunicare agli altri una idea chiara di queste cose, senza incominciare dai principj più triviali, per elevarsi gradatamente ai più sublimi; il che m'impegno-
rebbe in un'opera molto grande, e superiore alle mie forze fisiche, e morali. Ciò nondimeno, la volontà, che ho di compiacervi, mi fa trascurare ogni ostacolo, e scrivere qualche cosa per mostrarvi la mia pronta ubbidienza. Vi prego però di ricever questo poco per una riprova della nostra amicizia, e non come un trattato degno da darsi al pubblico.

2. La maggior parte delle invenzioni umane sono prodotte dalla necessità; eccettuate pe-

rò le arti , che si chiamano belle , le quali derivano dalla inclinazione , che ha l'uomo per la imitazione . I materiali , che in esse s' impiegano , esistono nella medesima natura : e siccome essa contiene delle cose , che in qualche modo si rassomigliano tra di loro , io credo , che tali rassomiglianze abbiano eccitato negli uomini il desiderio di supplire , e di aggiungere le parti , che mancavano , o che differivano , per farle così rassomiglianti ; e con questo mezzo di comparazione , e di composizione si faranno trovate molte cose , che poi si eseguiscono per l'artificio della imitazione .

3. Per comprendere quello , che io ho da dire in appresso , conviene , che io spieghi ciò , ch' io intendo per idea . Per idea dunque io intendo quella impressione , che le cose lasciano nel nostro cervello , mediante la quale impressione può la memoria ritornare a rappresentarci le percezioni . Queste idee sono più , o meno chiare , e distinte secondo la maggiore , o minore intensità , con cui le ha ricevute il nostro intendimento , e secondo la sua capacità di distinguere , e di determinare le parti più essenziali delle cose . Poche sono le invenzioni , che non debbano il loro principio al caso ; cioè a quella combinazione , cui diamo questo nome , perchè ne ignoriamo le cause . Le arti del disegno hanno verisimilmente la loro origine , come ho detto , dalla inclinazione , e dalla volontà d'imitare ; d'onde facilmente fa-

rà nata la plastica, essendo ben naturale, che gli uomini abbiano concepita l'idea d'imitare con terra ammassata colle mani le figure umane, o degli animali; e che poi a caso, o per riflessione l'abbiano cotta al fuoco per farla più dura, e consistente. La storia non ci mostra con precisione l'andamento di questo principio; ma è ben naturale, che fosse così, poichè sappiamo che anche dopo perfezionate le arti vi sono stati tuttavia de' popoli, che usavano statue di terra cotta: ed essendo in oltre della più remota antichità l'arte di fabricare con mattoni, di dar loro una certa forma, e di cuocerli; era ben verisimile, che nello stesso tempo venisse agli uomini l'idea di formare, e di cuocere le figure della stessa materia. Alcuni autori pretendono, che i Terafim, idoli Lari di Laban, rubati da Rachele, fossero immagini di terra cotta. Ma non voglio trattenermi ad esaminare questi fatti di tanto grande antichità, nella di cui intelligenza sono gli scrittori divisi, e confusi: e questo dovea necessariamente succedere, per aver tutti preteso di fare la storia esatta delle arti, colla preoccupazione d'essere state inventate in un solo luogo, e da una sola nazione; il che non pare vero, perchè essendo l'uomo lo stesso in tutte le parti, ed avendo le stesse necessità, passioni, e capricci, è conseguente, che in tutti i tempi, e paesi abbia pensato, e pensi nella stessa maniera, e che abbia inventate le stesse cose.

4. Prima d'innoltrarmi, giova spiegare la parola *arte*. Io credo, che essa non sia altro, che la maniera di produrre qualche opera con determinati mezzi, e con determinato fine. Il fine delle belle arti è di dilettae per via della imitazione, e i mezzi sono di ordinare le cose imitabili in maniera, che nella imitazione abbiano più ordine, e chiarezza; ciò, che produce la bellezza: e perciò le arti, che hanno questo oggetto, chiamansi *belle*. La bellezza in particolare non è altro, che un modo di essere delle cose, che per li mezzi più semplici ci dà un'idea chiara delle buone, ed essenziali qualità.

5. Molti sono d'opinione, che tra le belle arti la scultura sia la più antica, perchè è quella, che più semplicemente imita la figura delle cose. Essa fu inventata in diversi tempi, e luoghi; ma sembra, che incominciasse a introdursi pel culto, che si chiama *idolatria*. Può darsi anche, che abbia avuto un principio più innocente; cercandosi per mezzo d'immagini conservar la memoria delle persone amate, o di talento, o di merito superiore alle altre; o forse per significare alcune proprietà della natura per mezzo di figure, ad oggetto d'istruire gl'ignoranti, e i materiali, come sappiamo, che si praticava in Egitto. Quella nazione non potè perfezionare queste arti, per quanto le esercitasse per molti secoli; perchè vi si opponeva il suo culto religioso, il quale non permetteva agli artefici di partirsi dalla forma stabilita per

li suoi idoli, e perchè ancora la classe de' cittadini, che vi s'impiegava, era riputata vile. A queste ragioni se ne univano altre per impedire il progresso delle arti; e la principale era, che tanto gli Egizj, come i Caldei, gli Arabi, e altri, che lavoravano alcune figure, erano troppo ignoranti, e rozzi per poter produrre cose, che non fossero molto grossolane. E' naturale all'uomo la propensione, e l'attaccamento alle cose materiali, che cadono sotto i suoi sensi; e perciò le altre nazioni, che vennero dopo, benchè fossero in tempi più illuminati, seguirono i primi inventori, nè si appartarono mai interamente dalla loro grossolana maniera. Lo stesso è accaduto al rinascimento delle arti in Europa, come a suo luogo diremo.

6. Quando le arti del disegno s'introdussero in alcune parti della Grecia, e in altre s'inventarono, prefero subito miglior forma; sì perchè quelle genti aveano migliore istruzione, come perchè erano di maggior bellezza. Il primo si prova dal non essere avanti d'Omero fiorito in Grecia alcuno scultore, nè pittore di riputazione; e il secondo è contestato da tutta la storia, e dalla esperienza. Le opere di quel divino poeta ci fanno conoscere, che nel suo tempo non erano molto avanzate le arti; perchè l'idea, ch'ei ce ne dà, è molto povera; e niente dice, che sia paragonabile alle opere, che posteriormente fecero i Greci. Non nomina mai statua alcuna di marmo; e quando fa menzio-

ne di qualche produzione delle arti , aggiunge sempre la ricchezza , è l'ornato ; d'onde io inferisco , che l'idea , che egli avea di queste opere , era quella , che avea presa da' Fenicj , i quali per mezzo del commercio la diffusero ne' paesi marittimi .

7. Quando finalmente i Greci cominciarono a coltivare il disegno , erano già una nazione in qualche modo colta ; onde non operano come gli Egizj , e gli altri popoli sopradetti , seguaci grossolanamente l'uno dell'altro , e copiando il discepolo dal maestro ; ma con ragioni filosofiche ricercavano le parti più nobili , e più degne delle cose per imitarle , e aggiungendo sempre un'idea all'altra pervennero al sommo grado della perfezione .

8. Non si deve credere , che i Greci omettessero le minuzie dell'arte , perchè le ignorassero ; poichè sappiamo , che Dedalo , scultore in legno de' più antichi , fu tenuto per singolare nell'espressione delle vene del corpo , e nella finitezza del lavoro . Ma questo metodo , nato dalla mera imitazione della natura , fu presto abbandonato dai Greci , considerando , che quello , che importava per dare idea della figura umana , era la costruzione , e la fabbrica del corpo per le sue parti maggiori , ed essenziali . Videro , che componendosi l'uomo di testa , di busto , e di parti , che hanno articolazione , le sue azioni , e i suoi movimenti dipendono dal-

dallo stendere de' membri , allontanandoli dal corpo , o avvicinandoveli ; quindi inferirono , che l'agilità , e la facilità del movimento dipendeva principalmente , che i membri non sieno pesanti , ma d'una proporzione tale da poter esser mossi da' muscoli più vicini. La vista , e l'esperienza , che acquistarono per la ginnastica , lor fece avvertire , che le persone di torace spazioso erano più proprie per gli esercizi , e per le fatiche ; e secondo queste ragioni formavano le loro figure con semplicissimi contorni , dando solamente l'idea necessaria , e chiara di ciaschedun membro , e parte del corpo , senza farvi comparire le minuzie , segnando però con chiarezza , e determinatamente tutte le parti essenziali , e anche con più distinzione di quel che sono in realtà ; ma senza eccedere i limiti del possibile .

9. In questo modo inventarono , e stabilirono la strada dello stile bello , comprendendo nelle loro opere la struttura dell'uomo , e il suo meccanismo meglio di quello , che è nella stessa natura. Andando di questo passo aggiunsero sempre maggior energia alle loro opere , e dividendo sempre più le parti generali , trovarono la grazia , e la soavità dell'arte . La perfezione della bellezza pervenne al suo punto per mano di Fidìa in tempo di Pericle ; e le altre parti fino alla grazia crebbero fino all'età di Alessandro Magno , in cui Prassitele , e Polignone Op. Tom. II. ○

cleto elevarono la scultura al più alto grado di perfezione, cosicchè non poteva andare più avanti; ma siccome tutti i pensieri, e le azioni umane tendono sempre alla progressione; quando gli artisti, che succedero, vollero aggiungere qualche cosa alla perfezione di que' maestri, non trovarono altro espediente, che di aggiungere il superfluo all'essenziale. Ma essendo limitato l'intendimento umano, non potè combinare l'uno coll' altro; e quanto s'introdusse d'inutile, altrettanto si perdè del necessario, e mancandosi così nel più importante, l'arte andò deteriorando nella sua perfezione. Non ostante questo corso naturale delle cose umane, l'arte si sostenne per molto tempo in Grecia, e specialmente in Atene; perchè la filosofia, cui era sì dedita quella nazione, la preservò dall'errore di cadere nelle cose minime per lasciar le grandi, e le importanti, come successe a que' popoli, che si lasciarono ingannare, e condurre dal puro diletto della vista, e da quelle capricciose svogliature, che si chiamano *mode*, le quali ordinariamente non hanno altra bellezza, che il merito di non avere esistito il giorno precedente.

10. Finalmente corsero gran pericolo le arti quando i Romani conquistarono la Grecia; ma per fortuna non erano sì barbàri que' vincitori da restare insensibili alla sode magnificenza, e bellezza delle opere greche: cosicchè se con la forza delle loro armi, con un go-

verno tutto militare, e coll' austerità, e quasi fiera de' loro costumi giunsero a soggiogare i Greci; questi al contrario coll' amenità del loro genio, colla soavità delle maniere, e colla bellezza delle loro opere soggiogarono, per così dire, le teste de' Romani, i quali subito che conobbero la Grecia, si confessarono barbari, chiamando quelle arti, e quegli artisti in Italia, e impegnandosi a coltivare le invenzioni de' loro vinti (a).

II. Consideriamo ora quello, che una stessa cosa produce in diverse nazioni secondo i suoi principj, e costumi. I Romani, i quali non erano che soldati, ed oratori, e punto filosofi, appena incominciarono ad abbandonare le loro rustiche, ed aspre maniere, caddero nella rilassatezza del lusso eccessivo, e confusero l'idea del bello con quella del ricco; persuadendosi, come fanno anche attualmente molti, che tutto quel che piace sia bello; e con questo principio si eressero arbitri di giudicar di tutto senza scienza, e senza cognizione dell' essenza delle cose. I Romani ebbero pochi artisti in proporzione de' Greci, e comunemente servivansi di questi; ma fecero gran danno alle arti coll' impiegarvi degli schiavi, e colla ignoranza, con cui giudicavano delle opere. La Grecia, malgrado il suo abbassamento, al più piccolo atomo di libertà, o di felicità si ravvivava; e quan-

O 2

(a) Leggasi la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 141. segg. FRA.*

do finalmente dovè cedere le arti al corso, e alle vicende delle cose umane, non le perdè interamente, nè le vide rovinate, finchè non fu invasa, e oppressa dalla barbara, e feroce nazione, che oggi ancora la domina, e tiranneggia.

12. La traslazione della sede dell'impero a Costantinopoli contribuì moltissimo alla decadenza delle arti in Italia, e in Grecia: in questa, trovandola già spogliata delle migliori opere, e de' migliori artisti, e terminando di spogliarla per adornar la nuova Roma; e in Italia, perchè fu lasciata esposta alle invasioni, alle conquiste de' barbari. Concorse anche molto alla ruina delle arti la necessità, in cui si trovarono in quel tempo i capi del cristianesimo, di estirpare l'idolatria, e distruggere gl' idoli, ne' quali indistintamente furono comprese tutte le più belle statue, condannando, e anatematizzando gl' idoli, e chi li faceva; e quello con tanto furore, ch'è maraviglia, che ci sieno pure rimaste tante belle opere della venerabile antichità (a).

13. Quando poi si formò di nuovo l'impero d'occidente l'idolatria era già estirpata, e il cristianesimo stabilito nelle sue vastissime provincie; onde si pensò alle arti, ma con poco successo, perchè l'ignoranza aveva occupato tutto il mondo: e stendendosi esso impero fra nazioni barbare, e feroci, separate di commercio da' paesi di clima dolce, e benigno, e di co-

(a) Vedasi il notato qui avanti pag. 130. FSA.

flumi soavi, dove in altro tempo erano fiorite le arti, e le scienze, niente di buono si fece; e gli scultori specialmente si diedero ad imitare gli uomini con quelle vesti ridicole, che occultano, e non vestono le figure. Tali sono tutti i monumenti, che chiamiamo gotici, sotto il di cui nome si hanno da intendere tutte le nazioni alemanne, o vicine all'Alemagna.

14. In questo infelice stato restarono le arti per molti secoli, senza migliorar mai, finchè cominciarono come a rinascere in Italia, e particolarmente nella repubblica di Firenze (a). Il primo passo fu di raccogliere le medaglie, e le pietre incise dagli antichi; e con quella imitazione s'incominciò a discacciare la barbarie tedesca (b). Ghiberto fu il primo, che si propose d'imitare dette antichità; ma siccome non vide le statue grandi, si rese insigne soltanto nel piccolo. A lui succedè Donatello; e ben presto Michelangelo Buonarroti, approfittandosi delle statue raccolte dai Medici, aprì gli occhi, e conobbe, che gli antichi avean tenuta una certa arte nell'imitare la verità, con cui si

(a) Si può vedere la celebre *Storia della Letteratura italiana* del ch. Tiraboschi, ove per secoli l'autore fa vedere lo stato delle arti in Italia, e come siano andate rifiorendo nelle varie nazioni, provincie, e città di essa. Faa.

(b) Il Petrarca fu probabilmente il primo a lodare, e fare stimare le belle cose antiche, statue, camei, e medaglie, delle quali in oro ne fece una bella raccolta, che regalò

all'imperatore Carlo IV. Vedi la mia dissertazione sulle rovine di Roma nel Tomo III. della *Storia delle arti del dis. pag. 368. seg.* Molti preziosi camei, e intagli si sono conservati ne' bassi tempi, perchè si mettevano per ornato agli abiti sacri, e profani, agli arredi domestici, e ad altre cose. Vedi anche l'emo Garampi *Sigillo della Garfagn. pag. 87. Faa.*

faceva la imitazione più intelligibile, e più bella, che nello stesso originale. Cercò quel grande artista l'origine della bellezza, e credette averla trovata per mezzo dell'anatomia, sopra cui egli fece il maggiore studio, e giunse a tale eccellenza, che s'immortalò per quella nuova strada; benchè egli non trovasse quello che cercava, cioè la bellezza, perchè questa non si trova in una sola parte, ma nel tutto, e nella unione dell'anatomia, della proporzione, e delle altre circostanze, che compongono le cose belle.

15. Gli altri scultori della scuola fiorentina imitarono Michelangelo nell'apparenza dello stile anatomico, ma senza arrivare all'intelligenza del maestro; e perciò gli sono tanto inferiori Giovanni Bologna, il Montorsoli, e altri; finchè decadde la scultura con la sorte della repubblica, e del suo governo, e passò a stabilirsi in Roma: Quivi l'Algardi cominciò a introdurre nella scultura lo stile, che i pittori del suo tempo già seguivano, cioè pretese usare nella sua arte la stessa imitazione della pittura, ricercare gli effetti del chiaroscuro, aumentare certe parti per la vista; in somma, uscire da' limiti del fine della scultura, che è d'imitare le forme della verità, e non le apparenze; il che è ufficio della pittura: in questa guisa egli introdusse lo stile amanierato.

16. All'Algardi succedè Lorenzo Bernini, il quale incominciò dove l'altro avea finito; e

confagratosi interamente ad abbagliare la vista, fece certe statue, e gruppi con invenzioni le più ardite, e capricciose, e in certo modo *gustose*, come se ne veggono tante in Roma, nelle quali ei sacrificò sempre la correzione al brio, e fece tutte le forme alterate.

17. Gli scultori venuti dopo, si sono mostrati indecisi nella imitazione dell' Algardi, e del Bernini; e se si sono serviti della verità, è stato per trovar le forme, e soggettarle alla maniera de' sudetti maestri. Il Fianmingo, che faceva i putti con tanta leggiadria, tentò imitare l'antico nella figura di santa Susanna, e giunse ad imitarne l'apparenza, non già le massime essenziali. Il Rusconi è stato l'ultimo degli scultori degni d'essere citati. Le sue opere sono più *gustose*, che perfette; poichè in vece di buone ragioni dell'arte, la sua bontà consiste unicamente nell'osservanza di certe regole pratiche, le quali, in cambio di onorar l'arte, l'avviliscono.

18. Da quanto finora io ho esposto della scultura, s'inferisce, che essa s'innalzò per mezzo della filosofia; che neglimentando, o sforzando le ragioni essenziali, decadde; che è risorta con la imitazione delle opere degli antichi; e finalmente, che avendo abbandonato lo spirito filosofico, il vero fine, e l'oggetto dell'arte, è precipitata nel dispregevole stato, in cui ora giace. Forse dirà taluno, che in Francia essa ha fiorito, e tuttavia fiorisce. Oh amico caro, voi

avete vedute le opere di que' professori, e avete facilmente conosciuto questo errore. Lo stesso spirito, che regna tra que' pittori, perseguita gli scultori, cioè d'abusarsi di tutto il buono, mettendocene troppo.

19. Secondo, che io ho potuto osservare nelle storie, che parlano delle arti, mi pare, che la pittura debba essere stata inventata molto più tardi della scultura (a); ed ho i miei dubbi se le nazioni, che coltivarono la scultura prima de' Greci, avessero mai conosciuta la pittura. Niuna menzione se ne fa nella Sacra Scrittura, nè nelle storie antiche, nemmeno degli Egizj; d'onde inferisco, che tutte quelle nazioni ne furono ignare finchè non le appresero da' Greci (b): e siccome l'origine delle arti consistette nella imitazione delle cose vere; io credo, che per molto tempo non si facesse altro, che tingere con colori rassomiglianti alla verità i simulacri scolpiti; e forse venne questa idea dai colori, che aveano gli stessi materiali, e particolarmente le terre cotte, che rassomigliano al colorito della carne. Plinio ci racconta varie storie della invenzione della pittura; ma egli stesso le condanna per poco esatte. La suppone nondimeno molto antica, e cita alcune opere fatte in Italia da' Greci, che a suo tempo si conservavano tuttavia fresche in Lanuvio, ben-

(a) Si veda la *Storia delle arti* seq. 1. lib. 2. cap. 5. art. 2. e par. del dis. Tom. I. pag. 260. FEA. 2. lib. 1. cap. 2. 3., ove a lungo

b Vedasi il Gouget *Della orig.* sostiene questa opinione. FEA. delle leggi, delle arti, ec. par. 2.

chè fossero fatte poco dopo la distruzione di Troja. Il tempo, in cui dice questo autore, che fiorì Bularco, è molto antico, e suppone, che prima di questo fossero vissuti quelli, che facevano *monocromati*, cioè pitture d'un solo colore. Questo passo di Plinio mi dà occasione di fare alcune riflessioni a motivo de' monocromati, che si sono trovati in Ercolano (a), e si conservano nella collezione di Portici (b), che con animo sì grande, e con tanto buon gusto incominciò Sua Maestà Cattolica; e che se si continuasse collo stesso impegno, ed amore per le arti, sodisfarebbe i voti di tutte le genti, e nazioni colte.

20. Queste pitture, o per meglio dire disegni, fatti di un sol colore rosso nericcio sopra tavole di marmo bianco, hanno un mediocre grado di eccellenza in quanto ai profili; ma in tutto il restante dello stile sembrano opere fatte nell'infanzia dell'arte, sì pel gusto, che regna nelle vesti, come per gli estremi delle mani, e de' piedi. Questa mia opinione dell'antichità di queste pitture non è stata approvata da alcuni dotti nella lingua greca, dicendo, che le lettere, con cui sono scritti i nomi delle persone rappresentate, sono di tempi molto posteriori. A costoro si potrebbe rispondere, che essendo l'autore ateniese, potè quella nazione aver sorpassate le altre nella maniera di scrive-

(a) Vedi anche la *Storia delle arti del ais. Tom. II. pag. 60. 76.*, (b) Sono state pubblicate nel *Tom. I delle pitture di quel museo*, *Faa.*
e *Tom. III. pag. 216. Faa.*

re (a). Ma oltrechè questa spiegazione non mi sodisfa, trovo altra difficoltà nel colore, con cui dette pitture sono fatte, essendo non terra rossa, ma cinabro (dagli antichi detto *minio*); e sappiamo, che questo colore non fu noto che fin dopo di Apelle. In somma, se queste pitture non sono un' impostura, cioè, che anche in quel tempo si volessero far passare per più antiche di quello, che erano, sarebbe necessità dire, che in Atene fiorì la pittura molto tardi; o che gl'ignoranti non si vergognassero di mettere i loro nomi nelle opere; o che queste fossero di qualche ricco dilettante, il quale non era obbligato a saperne di più; o finalmente, che non servono a nulla per l'erudizione della storia della pittura.

21. Ritornando alle nostre riflessioni, dico, che non trovandosi niente di sicuro negli autori circa il principio della pittura, dobbiamo credere, che incominciò da un semplice contorno; riempiendo il mezzo con un colore solo, e il più rassomigliante all'oggetto, che si voleva rappresentare. Alcune pitture di Ercolano, fatte ad imitazione delle cose egizie, confermano la mia opinione. Non dico già, che queste sieno di quel tempo; ma io le credo fatte imitando quel gusto, per farle passare per

(c) Questa sarebbe una risposta aerea, e capricciosa, quando sappiamo la forma antica dei caratteri attici, e quando fosse mutata in

meglio. Vedasi ciò, che abbiamo detto nella *Storia delle arti del ais.* Tom. III. pag. 444. FEA.

coſe veramente egizie (a). Nello ſteſſo modo, con poca differenza è incominciata la pittura moderna, come dirò in appreſſo; e così hanno incominciato i Cineſi, e vediamo, che ſono andati poco più oltre.

22. E' verifiſimile, che queſto ſtato d'infanzia della pittura in Grecia, ſe mai vi fu, durasſe poco tempo. Plinio, che compilò tutti gli autori, che ſcriſſero prima di lui, non oſtante che ſolo per incidenza tratti de' colori, dà un' idea di quello, che dovettero eſſere i coloriſti anteriori ai monocromiſti; e ſiccome io ſuppongo, ch' ei parli de' Greci principalmente, ſi può congetturare prudentemente, che quella nazione abandonasſe preſto quella maniera, e che incominciasſe ad uſare un poco di chiaroſcuro, a far monocromati, e a poco a poco andasſe aggiungendo la varietà de' colori, e gradatamente collo ſteſſo ſpirito filoſofico, che ſi diſtinſero nella ſcultura, conduceſſero la pittura fino al maggior grado di perfezione. Polignoto, che viſſe verſo i tempi di Fidia; fu il primo, che eſpreſſe perfettamente i coſtumi; e perciò meritò tanto applauſo in sì florido tempo della Grecia. Parrasio fu abbondantiſſimo,

(a) Non credo per queſto motivo, ma per ragione del culto egiziano, e del guſto delle coſe di quella nazione; come ſi vede anche in tanti muſaei, e terre cotte, o marmi, ove ſi rappreſenta l'inondazione del nilo, animali, divinità, ed altre coſe. Anche Adriano

adornò la ſua villa di ſtatue, ed altre coſe ſecondo quelle degli egiziani, per imitarle; e per una ſingularità; come fece dei monumenti greci, e anche delle fabbriche, non mai per farle creder greche, o egiziane. FEA.

e possedè tutte le parti della pittura, come Zeusi, e altri di quel tempo. Protogene fu anche più abile, e più finito; e allora venne Apelle, il quale avendo trovato il cammino aperto, e vivendo nel secolo di Alessandro Magno, nel di cui tempo la natura sembra, che facesse l'ultimo sforzo per produrre, e suscitare i maggiori talenti, affine di sostener la gloria, e la libertà della patria, aggiunse all'arte della pittura l'ultima perfezione, cioè la grazia, la quale nasce dalla sicurezza, che dà la scienza per operare; e produce facilità nello stesso operare, nel pensare, e nel farsi intendere. Era così sicuro Apelle di possedere questa prerogativa, che lodando le qualità degli altri pittori, diceva, che egli li superava solamente nella grazia; e riprese Protogene perchè non sapeva staccarsi le opere dalle mani. Da ciò si deduce, che l'arte pervenne allora al suo ultimo grado: ma siccome per questo stesso non poteva andare più in su, nè mantenersi in quello stato, s'incominciarono ad aumentar le opere in quantità, e in grandezza, dividendosi in varie classi, come per esempio in affetti bassi, o *bambocciate*, in varietà di cose stravaganti, *caricature*, e in altre specie ridicole; con che patì la pittura la stessa sorte della scultura, finchè il lusso romano la degradò dalla nobiltà, con cui era stata trattata in Grecia; facendo dipingere tutte le case o da Greci miserabili, o da schiavi incapaci di pensare, neppur d'imitare le opere de' fe-

lici tempi della Grecia , quando il publico di una città , o d'una provincia intera dava il premio di un quadro . Al contrario in Roma ogni cittadino opulento faceva dipingere le pareti de' suoi edifizj più dispregevoli , credendo di avvilire le abitazioni nobili colla pittura , le quali rivestiva con marmi , e con bronzi , dove la spesa faceva più onore , che il gusto . Nelle città di Ercolano , di Stabbia , di Pompeja , felicemente scoperte da Sua Maestà Cattolica , si vedono dipinte le più infelici case , e fin le taverne , e le bettole : e se qualche pittura si vede ne' tempj , ne' teatri , negli edifizj publici , è per la povertà de' paesi ; lo che si conosce dai pochi marmi , che vi si son trovati , mentrechè in Roma si adoperavano con tanta profusione .

23. Ora consideriamo , amico mio , quale sarà stata l'eccellenza de' pittori greci del miglior tempo , e quanto doveano essere maravigliose le opere di que' classici artisti , mentre che in queste di Ercolano troviamo tanto pregio . Sappiamo di certo , che gli antichi possederono il disegno al sommo grado , poichè ce lo mostrano le loro statue ; e in quelle pitture di Ercolano il disegno non è la parte più rimarchevole , benchè vi si vegga la traccia di un ottimo gusto , e di una gran facilità di mantenersi ne' giusti limiti de' contorni , cioè di non essere caricati , duri , nè secchi . Cagiona sopra tutto maraviglia il vedervi la grande intelligenza del chiaroscuro , e della natura dell'aria , la quale

essendo un corpo di qualche densità, comunica, e riflette la luce alle parti, che non la ricevono dai raggi diretti. Avendo io osservato come fino nelle più infime di queste pitture sia ben intesa questa parte, benchè eseguita con negligenza; mi ha stupefatto il pensare, e il figurarmi come doveano essere le opere de' famosi pittori contemporanei agli scultori d'un Apollo di Belvedere, d'un Gladiatore, di una Venere de' Medici, e di altre opere consimili, che neppure sono degli artisti di primo rango dell' antichità.

24. Benchè il colorito di queste pitture non sia molto eccellente; non perciò abbiamo da dubitare, che gli antichi nol possedessero a gran perfezione, quando sappiamo, che facevano distinzione tra i due Ajaci di diversa mano; dicendo, che uno era alimentato di rose, e l'altro di carne. Sapevano la prospettiva, come si riconosce nelle riferite pitture di Ercolano; e se non l'intendevano, io non so che cosa volesse dire Parrasio, quando sosteneva, che non si può esser buon pittore senza geometria. Quello, che forse gli antichi non possederono così bene come i moderni, è la composizione *macchinosa*; perchè il loro principale studio era la perfezione, e la qualità delle cose, e non la quantità di esse. Si può credere, che il loro modo di comporre le pitture fosse poco differente dallo stile del bassorilievo, secondo che si vede nelle stesse pitture di Ercolano, nelle quali sono eccel-

lenti i contrasti, la grazia delle figure, i bei partiti, e le espressioni. Si conosce ancora, che furono fatte con molta velocità, e franchezza, e dipinte con buon fresco. In somma, se si paragonano esse pitture con tutte le opere de' moderni, e se si considera, che furon fatte in luoghi sì poco nobili, si conoscerà quanto superiore fosse la pittura degli antichi alla nostra (a).

25. Io ho fatta questa piccola digressione per dileguare la difficoltà, che molti hanno, che gli antichi fossero migliori pittori de' moderni; fondandosi nella mediocrità delle pitture di Ercolano, e di altre, che si conservano a Roma, senza riflettere allo stato infelice, in cui i Romani ridussero la pittura. Essa finalmente ebbe la stessa sorte della scultura; e cadendo i professori d'entrambe nell'estrema ignoranza, e nel disprezzo, e contribuendovi anche l'abolizione dell'idolatria, si può dire, che fu quasi interamente obliata, o almen ridotta al miserabile stato, in cui vediamo alcune sante immagini, e barbari musaici, che si conservano in alcune chiese antiche.

26 Per molti secoli giacque in quel disprezzabile stato; e il singolare è, che la stessa causa della sua ruina la fece rinascere, cioè il culto della religione cristiana. Il gran commercio dell'

(a) Intorno a queste pitture di Ercolano si veda la lettera dello stesso Mengs, che inseriremo appresso, scritta per trattarne più diffusamente. FSA.

Italia colla Grecia, e con altre parti del mondo, introdusse l'opulenza; e volendo gl' Italiani edificar chiese, e adornarle d'immagini, accorsero que' miserabili pittori, e musaicisti greci per farvi quel poco, che sapevano; e con questa occasione impararono alcuni Veneziani, Bolognesi, Toscani, e Romani a lavorare colla stessa rutilchezza, che vedevano ne' loro maestri. Così andò spargendosi l'ufficio di dipingere, finchè i Toscani la sollevarono i primi dal barbarismo per mezzo di Giotto, e della sua scuola.

27. Questi primi Toscani continuarono per qualche tempo nello stile degli ultimi Greci ne' panneggiamenti, e ne' partiti delle figure; perchè trovandosi lungi da' Tedeschi, e più vicini alle antichità romane, ed avendo anche comodità di vedere le medaglie antiche, studiarono anche queste cose. Dopo quella prima scuola vennero altri, che avanzarono un poco più; come il Masolini, e il Masacci, il quale nell'aria, che dava alle vesti, si rassomiglia al gusto di Raffaello, benchè gli fosse anteriore di quasi un secolo. Ritardò anche il progresso dell'arte l'infelice moda, che allora s'introdusse, di mettere persone contemporanee ne' quadri di storie antiche, con abiti, che allora si usavano in Firenze; il che fece molto danno al buon gusto: ciò nondimeno continuarono, avanzandosi nell'arte col copiare la verità, e collo studiare la prospettiva, pel di cui mezzo trovò il Ghir-

lan-

landajo il modo della buona disposizione , e dell' esattezza del disegno. Leonardo da Vinci si applicò al chiaroscuro, e alle altre parti principali della pittura . Nello stesso tempo essa si avanzava nello Stato Veneto, e nella Lombardia per mezzo de' Bellini, del Mantegna, del Bianchi, e di altri; ma pel cammino, che tutti costoro seguivano, succedendosi nelle massime de' maestri a' discepoli. non era possibile, che l'arte avanzasse con calore; nè che andasse più innanzi di quello, che facevano Leonardo da Vinci, e Pietro Perugino; avendo già il primo principj di grandiosità, e il secondo una certa grazia, e una facile semplicità.

28. In quello stato di cose scappò un raggio di quella stessa luce, che illuminò l'antica Grecia, quando Michelangelo, il quale col suo gran talento aveva già superato il Ghirlandajo, vide le cose degli antichi Greci nella collezione del magnifico Lorenzo de' Medici. Pretese imitarle nella scultura; e animato da emulazione verso Leonardo per le opere, che entrambi doveano fare nella sala del palazzo vecchio di Firenze, diede un nuovo aspetto alla pittura. Considerate, amico mio, quanto possano le occasioni per risvegliare i talenti, quando il governo dà loro una nobile ambizione, e gl'impiega in opere grandi. Quanti sublimi ingegni si perdono per non essere impiegati a tempo! Ma in quel secolo, in cui la maggior fe-

licità della repubblica fiorentina confinava colla perdita della sua libertà, e il gran potere temporale di Roma con i principj della sua decadenza, tutte le potenze di Europa si trovavano in fermentazione, e le idee fino delle infime persone erano grandi. In quel tempo dunque si combinò, che i maggiori talenti fossero impiegati in opere le più valte: e ciò servì molto per migliorare le arti. Michelangelo fu scelto per fare una statua in marmo di ventidue palmi e mezzo, la più colossale, che abbiano intrapresa i moderni.

29. Papa Giulio II. determinò farsi un magnifico mausoleo, per cui chiamò a Roma Michelangelo (a); e mentre esaminava dove collocarlo, gli fece dipingere la volta della cappella di Sisto IV. Questa grand' opera fu un vasto campo proporzionato al talento di quell'artista, il quale in età solamente di trent'anni seppe alimentare il fuoco del suo ingegno, in vece di dissiparlo. Effettivamente in quella cappella, dipinta in differenti tempi, benchè consecutivi, si vede, che egli migliorò il suo stile, e che senza un'occasione come quella non sarebbe mai giunto a quel grado, cui pervenne; poichè vi mostrò grandiosità nel tutto, esattezza ne' contorni, intelligenza nelle forme, un

(a) Il pensiero di Michelangelo originale si legge nell'obbligo, che egli ne fece, riferito dal Marziulli *Roma ricerc.* nel suo sito,

giorn. 6. pag. 218. edit. 1658. Fu poi eseguito diversamente, e più semplice. FEA.

gran rilievo, e sufficiente varietà, di cui non si avea allora giusta idea.

30. Nello stesso tempo dallo stesso Pontefice fu chiamato a Roma Raffaello per dipingere le sale vaticane. Incominciò quel sublime ingegno a lavorare in quelle spaziose pareti, e prima di compire il primo quadro ingrandì il suo stile.

31. Incominciò il secondo, che fu quello della Filosofia, chiamato la Scuola d'Atene, colle idee, e colle massime, colle quali avea terminato il primo, e portò sostanzialmente la pittura al più alto grado, in cui si è veduta dopo i Greci. Tutte quelle parti, che potevano essere aggiunte all'arte dopo Michelangelo, si trovano unite in detta opera. La composizione, l'invenzione, l'espressione, i panneggiamenti, la varietà de' caratteri, l'intelligenza, e le sottigliezze dell'arte si veggono eseguite con maravigliosa facilità.

32. Continuò Raffaello a dipingere le altre sale; e quando si scoprì la prima parte della volta di Michelangelo, allora fu quando gli piacque più questo pittore. Si dice, che Raffaello studiasse prima in Firenze il cartone di questa pittura; ma quando anche ciò fosse vero, non era quello uno stile proprio al delicato carattere del pittore d'Urbino, il quale in quel tempo conservava tuttavia qualche asprezza del suo maestro; e oltre a ciò non era quel-

lo stile applicabile ai quadri mezzani, che allora egli dipingeva nelle stanze del Vaticano. Michelangelo potè piacere a Raffaello quando compì l'opera della Sistina, e mostrò qualche maggior facilità, e dolcezza; e di quello stile grande, e del suo puro, e regolato compose una terza maniera, con cui poscia dipinse i suoi quadri.

33. Il primo frutto di questo nuovo stile di Raffaello, fu il profeta Isaia, che è in un pilastro della chiesa di s. Agostino in Roma: egli ha tutta la grandiosità de' profeti della Cappella Sistina; ma col divario, che in questo si occulta tutto l'artificio della grandiosità sudetta, e in quelli si mostra troppo l'intenzione dell'autore. Si racconta, che essendo nata disputa sul prezzo tra Raffaello, e chi gli ordinò questo profeta, Raffaello si rimise al giudizio del Buonarroti, il quale decise, che il solo ginocchio nudo valeva dippiù; d'onde si arguisce la generosa onoratezza d'entrambi. Il Condivi riporta un'altra espressione di Raffaello, la quale prova anche più il suo carattere magnanimo; poichè assicura, che quel professore rendeva grazie a Dio d'esser nato a tempo d'un Michelangelo. Con tanta grandezza d'animo fanno essere emole le persone di vero merito!

34. Col riferito stile dipinse Raffaello le Sibille della Pace, le quali nel loro genere non possono essere più eccellenti; e collo stesso tenore proseguì le altre opere, che fece di sua mano. L'ultima, che fu la Trasfigurazione, con-

tiene tali delicatezze dell' arte, sì nell' intelligenza, come nella pratica, e nella esecuzione delle parti dipinte di sua mano, che fa pena, che siasi perduto a trentasett' anni della sua vita un talento così sublime, nato collo stesso spirito degli antichi Greci; e che se avesse fiorito in quel tempo, e in quelle occasioni, avrebbe mostrate le stesse qualità; poichè tra i moderni è stato egli solo, che ha posseduto i requisiti più essenziali dell' arte, quali sono l'espressione, la varietà, l'invenzione, la composizione, il disegno, il colorito, e i panneggiamenti: alla fine per uguagliare gli antichi non gli mancò altro, che lo stile della bellezza, che nè dalle scuole del suo tempo, nè da' costumi d'allora poteva certamente apprendere.

35. Nello stesso tempo fondò la scuola di pittura in Venezia il Giorgione, anteriore di poco a Tiziano, la quale scuola fece molto progresso per le occasioni di dipingere facciate grandi, e saloni. Siccome Tiziano stando a Venezia non ebbe opportunità di esaminare le opere antiche; non potè acquistare a fondo, come Michelangelo, lo stile grandioso: e perciò non mise nella intelligenza delle forme tutta quella attenzione, che meritano; e si applicò più all'apparenza della verità, che dipende da' colori de' corpi; e giunse in questa parte a tale eccellenza col continuo esercizio di dipingere copiando la natura, che non è stato mai uguagliato da altri: ed a questo contribuì molto la

magnificenza de' signori veneziani, che volevano essere ritrattati da lui, o aver di sua mano pitture di donne ignude.

36. Contemporaneamente a Tiziano il duca di Mantovà occupava il Mantegna; e in Modena si stabiliva la prima accademia, che sia stata in Italia, da cui uscì il Bianchi maestro di Antonio Allegri, denominato il Coreggio. Questi fu chiamato a Parma per dipingere la chiesa di san Giovanni de' Monaci Benedettini; e con quell'opera, che per quel tempo era molto grande, si formò uno stile proporzionato, e diede tanto gusto ai Parmigiani, che gl'incaricarono la pittura della cupola della cattedrale. Quel gran talento si approfittò del merito degli altri pittori anteriori, e contemporanei. Apprese i primi rudimenti dal Bianchi, e poi studiò sotto il Mantegna, che era uomo dotto, e appassionato per gli antichi, e lo impegnò a studiare le loro opere. Il Coreggio esercitò anche la plastica, lavorando in compagnia del Begarelli (a); e per l'esercizio della scultura, che facilita molto l'intelligenza de' corpi, e per lo studio dell'antico superò i limiti del miserabile, e ristretto stile de' maestri; e fu il primo, che si diede a dilettrar la vista con una certa soavità, e grazia, di cui egli fu inventore, e in cui non è stato dopo da altri pareggiato.

37. Il merito principale delle sue opere consiste nel rilievo, e nella intelligenza del chia-

(a) Si veda ciò, che abbiamo notato nel *Tom. I. pag. 274. FEA.*

roscuro, sì nella imitazione della verità de' corpi, come nella invenzione delle masse.

38. In questa maniera pervenne in quel tempo la pittura al più alto grado di perfezione, al quale i moderni l'abbiano mai portata; avendo acquistato per Michelangelo la fierezza de' contorni, le forme de' più robusti corpi, e la sommar grandiosità; per Raffaello l'invenzione, la composizione, la varietà de' caratteri, l'espressione dello stato delle anime, e il vestir bene i corpi; per Tiziano l'intelligenza de' colori de' corpi, con tutti quegli accidenti, che la modificazione della luce può in essi produrre; e finalmente per il Coreggio la delicatezza, e la degradazione del chiaroscuro, il dipingere amoroso, e la squisitezza di grazia, e di gusto.

39. Trovandosi la pittura in tale stato, era ben necessario o che andasse avanti su le tracce di tali maestri, o che degenerasse in novità capricciose; e questo effettivamente accadde. I Toscani volendo seguitar Michelangelo, imitarono soltanto qualche cosa della forma de' suoi contorni fieri, ma senza l'intelligenza, e la dottrina del maestro; e così presero imitarlo i Salviati, i Bronzini, i Vasari, ed altri.

40. Nello stesso modo i discepoli di Raffaello presero qualche parte sola di lui; ma niuno ne apprese l'essenziale. Giulio Romano volendone imitare il serio, e l'espressivo, si fece tetro, e affettato nelle fisionomie. Polidoro per voler

esser facile, diede in licenze. Pierino tirò sempre allo stile toscano. Il Penni fu freddo, e disanimato. Pellegrino Munari visse poco, e così finì quella illustre scuola.

41. Il Coreggio non lasciò alcun discepolo degno di lui; poichè il Parmigianino, che lo seguì immediatamente, fece un misto delle maniere de' discepoli di Raffaello, e della grazia del Coreggio, che caricò.

42. Benchè Tiziano non avesse discepoli, che lo imitassero in tutto; furono nondimeno i Veneziani più fortunati, perchè continuò, e si sostenne la pittura per mezzo di Paolo Veronese, il quale non imitò veruno, e formò il suo stile seguendo la natura; mentre tutti gli altri imitatori, e seguaci de' sudetti maestri si proponevano d'imitare qualche loro parte, obliando il primo fine dell' arte, che è d'imitare la verità.

43. E' costante, e ce lo prova l'esperienza, che ciaschedun secolo ha il suo carattere particolare, il quale a guisa d'un fermento generale riscalda la fantasia degli uomini. Sia per casualità, o per altri principj, che è inutile ora esaminare, è certo, che ne' secoli decimoquarto, e decimoquinto si svegliarono per tutto il mondo ingegni assai grandi nelle armi, nelle lettere, e nelle arti. In Alemagna, in Francia, in Fiandra, in Olanda apparvero anche le arti; ma il clima non permise loro far progressi, generalmente parlando, come in Italia; e le idee

vi restarono tutte piccole . Ciò nondimeno , siccome quelle nazioni sono industrie , e diligenti , mostrarono in alcune parti più , o meno il loro ingegno .

44. In Fiandra , e in Olanda , dove era più commercio , e per conseguenza più ricchezza , incominciarono a formarsi alcuni pittori , i quali si resero anche stimabili nella linea della pura imitazione della verità . In quelle contrade , dove era un poco più d'istruzione a causa della comunicazione coll' Italia , come in Augusta , e a Norimberga , città libere , fiorì anche la pittura , e singolarmente l'intaglio , al quale avrà dato molta occasione lo incidere le armi , e il fare i ponzoni per la stampa , inventata allora con tanta utilità della letteratura , e del commercio ; ed essendosi publicati in quel tempo molti libri con stampe incise in rame , e in legno , ciò diede motivo a molti di applicarsi alla pittura , per potere inventare , e disegnare quelle cose . Alberto Durerò trovò l'arte della incisione molto avanzata riguardo al meccanismo , e le aggiunse più correzione nel disegno , e nella invenzione ; e collo studio della prospettiva trovò in oltre la maniera di collocare le figure , e i gruppi in diversi piani , e di dare profondità alle sue invenzioni , come avea fatto a Firenze il Ghirlandajo . Molti vollero imitare il Durerò , il quale se fosse nato in Italia avrebbe acquistato del gusto ; ma nè egli , nè i suoi imitatori potevano uscire dal barbarismo , non

vedendo altre figure che quelle del loro paese, nè altre vesti, che le stravaganti del loro tempo. A tutte le altre nazioni accadde lo stesso, e restarono prive di buon gusto, finchè non ebbero comunicazione coll'Italia, e vi appresero le arti.

45. Fu gran disgrazia per esse, e per l'Italia in particolare, la guerra, che al fine di quel florido secolo si accese per tutta l'Europa. I principi italiani si occuparono quasi interamente alle faccende militari, e si raffreddarono nell'amore dell'arti. Le ruine della guerra desolarono molte provincie, e città. Roma soffrì infinitamente nel famoso sacco, che le diedero gli Spagnuoli, ed i Tedeschi sotto il Borbone. Firenze perdè la sua libertà, e tutta l'Italia fu in convulsioni violente. Venezia sola restò esente da questa universale sciagura; e il gran Tiziano sopravvisse alle maggiori turbolenze; ma mancando generalmente il danaro, o per meglio dire, crescendo a tutti i principi italiani la necessità di supplire alle esorbitanti spese delle guerre, mancò il premio alle arti, e gli artisti si diedero a lavorar sollecito, e con stile amaniato, e caricato; perlochè languirono le arti per molto tempo.

46. La fortuna volle, che nascessero in Bologna alcuni ingegni grandi, quali furono i Carracci. Eglino si contentavano di qualunque piccola ricompensa, come figli di padri poveri; e si applicavano col maggior impegno a sorpas-

fare i Procaccini, che ivi erano i più invidiati per esser forastieri. Lodovico, il più attempato, avea studiate le opere del Coreggio, di cui imitava superficialmente lo stile nella grandiosità delle forme, e delle masse. Egli fu maestro de' suoi cugini Annibale, e Agostino, i quali aveano molto talento, e studiarono la buona maniera; ma si diedero a lavorar in fretta; e perciò le prime opere di Annibale sono di buon gusto, ma caricate, e poco studiate. Ei migliorò collo studio del Coreggio: ma siccome il suo talento era più da artigiano, che da artista, imitò il suo modello soltanto in una parte dell'apparenza, e non nel fondamento dello stile; e perciò non potè mai acquistare la grazia, nè la delicatezza, nè la soavità. Ei fece non ostante un gran beneficio all'arte, aprendo al gusto una nuova strada più facile; poichè tutti i suoi predecessori, che ricercavano la facilità, diedero in istravaganze, e usciron fuori di ragione.

47. Quando Annibale fu a Venezia, imitò in parte Paolo Veronese: venuto però a Roma, e veduto Raffaello, e le statue antiche, si fece subito pittore di altro stile. Moderò il suo fuoco, riformò la caricatura delle sue forme, e cercò la bellezza del carattere dell'antico; ma conservò tuttavia una parte dello stile del Coreggio per mantenere il grandioso. In somma si formò un pittore, che dopo i tre luminari della pittura moderna merita il primo luogo.

48. Lodovico venne per ajutare Annibale nell'opera della galleria Farnese; ma vedendo, che era più difficile contentar Roma, che Bologna, ritornò nella sua patria, dove intraprese le pitture del chiostro di san Michele in Bosco, e v'impiegò uno stile più studiato, e di miglior gusto; e fece vedere la stima per Raffaello, mettendo in una delle sue storie la Saffo del Parnasso del Vaticano.

49. Ad essi Caracci dobbiamo il restauro della pittura; e dalla loro scuola uscirono il celebre Guido, pittore di molto merito, facile, ed elegante, che sarebbe stato un altro Raffaello, se avesse avuto migliori principi: il Domenichino, che si attaccò più alle forme dell'antico, e si conosce d'aver studiato particolarmente il Laocoonte, e il Gladiatore: il Lanfranco, d'ingegno fertile, che si applicò allo studio della distribuzione delle masse, e de' movimenti delle opere del Coreggio, e specialmente della cupola della cattedrale di Parma; prendendone la sola apparenza, e non le ragioni sottili dell'arte; e l'Albano, il quale studiò le forme dell'antico, e fu un pittore grazioso. Niuno in somma de' discepoli de' Caracci fu pittore di cattivo gusto.

50. Il Guercino da Cento fu originale nel suo stile. Ebbe grand' intelligenza nel chiaroscuro, e se avesse data più nobiltà alle cose sue, sarebbe stato così stimabile come Guido Reni.

51. Lo stesso spirito, che destò i Carac-

ci in Italia, produsse pittori di merito presso le altre nazioni. In Spagna cominciò a fiorire questa professione in tempo di Carlo V., e di Filippo II., per le ragioni sopradette, e in occasione delle grandi opere intraprese da questo ultimo re. Fu disgrazia per la Spagna, che in quel tempo si fosse già adulterata la pittura con caricature, e con maniere: e siccome la maggior parte de' pittori, che vi si chiamarono, erano della scuola fiorentina, in cui era prevaluto sempre il disegno, e una certa severità malinconica di stile; in Spagna s'introdusse il gusto di questa maniera, che durò finchè gli Spagnuoli videro le opere del Rubens, le quali piacquerò tanto a molti, che si diedero con calore ad imitarle, e si fecero così un raro misto del proprio, e di quello stile.

52. Il solo Diego Velasquez ricusò di farsi seguace di alcuno, e col suo nobil talento si formò un carattere suo proprio; fondandolo nella imitazione della verità, nella osservazione più esatta delle ragioni, e degli effetti del chiaro-scuro; prendendo uno stile di dipingere con risoluzione, e per dir così, con disprezzo, indicando le cose ch'ei vedeva nella verità, senza deciderle, nè copiarle. Malgrado questi principj, siccome il Velasquez, e molto meno gli altri pittori della scuola spagnuola, non ebbero idee esatte del merito delle cose greche, nè della bellezza, nè dell'ideale; si andarono imitando gli uni gli altri, e i maggiori talenti imitarono la

verità, ma senza scelta, e furono puri naturalisti.

53. De' Fiamminghi, come ho detto, alcuni videro l'Italia, e divennero mediocri pittori; ma la maggior parte mossi dall'utile più che dalla gloria, si applicarono a quadri piccoli, a paesi, a fiori, ad animali, e a cose consimili. Ebbero finalmente un talento superiore nel Rubens, il quale avendo studiato il gran Tiziano a Venezia, pretese imitarlo col prendere una strada più facile; e volendo assicurarsi di piacere allo sguardo, caricò quanto il suo modello avea di bellezza, e con tanto maggior forza, che egli non avea avute le prime idee semplici, e aggiustate alla verità, come Tiziano; e perciò saltò i limiti de' contorni, e si curò poco della verità. Ebbe non ostante il merito come i Caracci in Italia; cioè fu il padre della scuola fiamminga, la quale prima di lui non avea carattere proprio.

54. Antonio Vandeyck, che dipingeva quasi nello stesso tempo, fu più amico del vero, specialmente ne' ritratti, ne' quali merita il primo luogo dopo Tiziano; e negli accessorj fu anche più elegante. Tutti gli altri professori fiamminghi meritano stima secondo che si accostano più, o meno a questi due maestri.

55. In Francia s'incominciò a conoscere l'antico per mezzo delle cose, che Francesco I. trasportò d'Italia; adornando di statue, e di pitture Fontainebleau, in cui fece lavorare il Rosso,

il Primaticcio, e Niccola dell' Abate (a) ; ma con tuttociò le arti vi fecero poco progresso, a motivo delle guerre civili, fin ai Luigi XIII. e XIV. ; e benchè il Rubens dipingesse la galleria di Luxemburg, le poche cose antiche, ch' erano in Francia, preservarono quella nazione dal contagio di quello stile. La cultura delle belle lettere, e le traduzioni, che si pubblicarono degli autori greci, infusero a quella nazione il desiderio d'imitare le cose antiche; e tutti gli artisti bramavano, e procuravano andare a vederle a Roma; e in questa guisa, benchè per molto tempo non si formasse alcun pittore singolare, non s'introdusse nemmeno alcuno stile vizioso. Finalmente tra i molti, che venivano in Italia, Niccola Pussino fu quegli, che si propose imitare interamente lo stile degli antichi; e se i costumi del suo secolo non l'avessero impedito, avrebbe ottenuto il suo intento. Il dipingere sempre ad olio quadri piccoli, gli tolse l'occasione d'ingrandirsi lo stile, e di fare opere di tanto studio, come quelle de' primi uomini d'Italia: considerandosi però le sue come abbozzi, sono eccellenti.

56. Immediatamente al Pussino devesi collocare Carlo le Brun, il quale anche studiò in Italia. Fu d'ingegno vivace, inventore stimabile, ed ebbe occasione di mostrarlo nelle grandi opere incaricategli da Luigi XIV. Nello stesso

(a) Quest'ultimo andò colà circa nel 1547. Vedasi il Tiraboschi *Bibl. Moden. Tom. VI. pag. 229. segg.* FEA.
il 1552., e Francesco I. era già morto

modo furono altresì buoni pittori il Mignard , il le Socur , il Burdon , e altri ; finchè i Francesi lasciarono la buona strada , e lo studio serio , per essersi accreditati alcuni artisti di talento , che si chiamano *spiritosi*, come il Jouvenet, e il Coypel, i quali uscirono dai limiti del buono , e del bello, caricando l'uno, e l'altro, mettendovene troppo in tutto, e aspirando a dar gusto agli occhi più che alla ragione .

57. Non è da maravigliarsi , che ciò accadesse nella Francia , mentre nella Italia stessa si abbandonò il buon gusto della scuola de' Carracci . Chi si farebbe immaginato in tempo di Michelangelo , che potesse uscire dalla scuola toscana un Giovanni di san Giovanni , pittore di tanto spirito, ma sì lontano dallo stile solido ? E specialmente un Pietro da Cortona , per frastornare tutte le idee dell' arte in Italia , disprezzando il serio studio , che fin al suo tempo era stato il fondamento della pittura , riducendo tutto a composizione , e a sedurre la vista ? Nello stesso tempo si vide in Roma un Andrea Sacchi , pittore dello stesso gusto , e della medesima facilità del Cortona , insegnando a lasciar le pitture come soltanto indicate , e prendendo le idee delle cose naturali senza dar loro alcuna determinazione .

58. Le scuole di Firenze , e di Roma cambiarono allora cammino . Quelle di Bologna , e della Lombardia si andarono estinguendo in-
fen-

fenfibilmente; poichè all' Albano succedero il Cignani, e Ventura Lamberti; e a costoro Franceschino, Giuseppe del Sole, e il capriccioso Crespi, che si può dire l'ultimo. In Venezia dopo i valentuomini il Giorgione, Tiziano, Paolo, e il Tintoretto, decadde in un tratto la pittura; perchè i successori non si curarono che della facilità, senza badare al fondamento, e alla eccellenza di quelli; e ciò, che ordinariamente si chiama gusto, è rimasto per unico oggetto di quella scuola.

59. Roma fu un poco più felice; perchè ad Andrea Sacchi successe Carlo Maratta suo discepolo, il quale si applicò molto a disegnar le opere di Raffaello nel Vaticano, e prese perciò fin dalla sua gioventù amore allo studio serio, ed esatto; ma il gusto generale del suo tempo non gli permise di seguire interamente il carattere Raffaellesco, e l'occasione di dipingere sempre Madonne, e quadri di altari lo portarono a farsi uno stile misto di quello de' Carracci, e di Guido; e con ciò sostenne la pittura in Roma, che non precipitasse come altrove.

60. Mentre ciò accadeva in Roma, formava in Napoli una nuova scuola Luca Giordano. Egli apprese i primi principj dal Ribera; andò a Roma a studiare rapidamente i Carracci, e le loro scuole, e finì collo scegliersi lo stile del Cortona. Con questo capitale ritornò a Napoli, e vi fu sì applaudito, che son-

Mengs Op. Tom. II.

Q

dò, come ho detto, una scuola, da cui uscì il Solimena in compagnia d'altri: e siccome in quel tempo mancavano in Roma professori di merito; uno de' discepoli del Solimena, chiamato Sebastiano Conca, vi trasportò quella maniera di dipingere, e quelle massime più facili, che buone, per cui la pittura finì di rovinare.

61. In questa guisa si è perduta a' giorni nostri questa nobil arte; poichè sebbene veggansi sparsi, per così dire, alcuni frammenti di essa in alcuni professori; quel poco di buono proviene da una mera, e material pratica piuttosto che da regole, e da principj fondati sulla ragione. Gli artisti sono ordinariamente adulatori degli occhi de' dilettanti, e costoro han guasto il giudizio, e i sensi per li vizj delle ultime scuole.

62. Prima di finire voglio dire anche qualche cosa dell'architettura, come sorella delle altre due nobili arti. Io la considero in due aspetti diversi, come proveniente da due principj; uno è la necessità, e l'altro il diletto della imitazione. In quanto al primo non deve essere ahnoverata tra le belle arti, ma tra le meccaniche; perchè il metter l'uomo al coperto da tutte le inclemenze del tempo, e il fabricare con solidità non ha niente che fare colla bellezza; e infatti vediamo, che in questa parte le opere egizie, arabe, e gotiche non la cedono alle greche, e alle latine. Ma chi le stimerà mai belle come quelle? Parlando però dell'origine di quest'

arte, è verisimile, che sia stata inventata, e migliorata in diversi paesi, secondo i climi, e i materiali delle contrade, e secondo i bisogni de' popoli.

63. La natura ne' climi caldi, e sprovvisti d'alberi avrà offerto agli uomini monti, e grotte per ripari; e ne' paesi freddi, selve: d'onde farà nata l'idea di costruirsi in questi capanne, e grotte; in quelli monti. Estendendosi la popolazione del mondo, quelle nazioni, che viveano col pascolar gli armenti, è ben naturale, che pensassero a costruirsi delle tende, che sono un'altra specie di fabbriche. Fin quì la necessità avrà regolato il diletto degli uomini: ma siccome eglino non possono per lungo tempo accomodarsi ad uno stesso treno di cose, dovetero uscire ben presto da tale stato; e desiderando naturalmente in tutte le cose qualche oggetto, che occupi gradevolmente i sensi, e l'intelletto, posero in tutto qualche ornamento, cioè un certo non so che, senza di cui la cosa è quella, che deve essere, ma fa pensare, e fissare l'attenzione; come vediamo, che fin le nazioni barbare mettono in tutti i loro mobili macchie, colori, e figure, benchè senza gusto, e senza ragione: si vede però, ch'è inseparabile dall'animale ragionevole il far le cose con qualche idea.

64. Se rimontiamo ai principj della storia dell'architettura troviamo, che essa nacque in

oriente con idee di monti, e di colli; ammucchiando gli uomini pietre, e terra per coprirsi, e pretendendo nello stesso tempo competere colla natura. Le vastissime muraglie fatte ne' primi tempi, non sono che colline per chiudere una porzione di popolo; e formavano quelle immense città, delle quali parla la storia. La torre di Babilonia era una vera montagna.

65. Le piramidi, e le altre ruine, che ancora si mirano in Egitto, ci presentano le stesse idee. Gli Egizj inventarono molto prima de' Greci l'uso delle figure umane, o degli animali, per sostenere gli edifizj; animando per così dire que' sassi, che dovean reggere parte della fabbrica. La forma delle loro colonne non ha alcuna eleganza, e forse non le usarono finchè non vi furono note le cose de' Greci. Negli altri edifizj dell' Asia della più remota antichità non si scuopre neppure la minima eleganza, e si può dire, che non vi fosse architettura, ma soltanto arte di fabricare (a).

66. I Greci dell' Asia Minore furono i primi, che diedero forma all' arte, introducendo la bellezza nelle fabbriche. Vitruvio (b), ed altri riferiscono questa origine; e infatti si vede, che l'idea delle tende, e delle capanne si è mantenuta fino ai più magnifici edifizj; ma sicco-

(a) Si veda la lettera del ch. P. Paoli a me diretta, inserita nella *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 126. segg.*, ove l'autore fa molte buone osservazioni sull'architet-

tura degli Orientali, degli Egiziani, e dei Greci, come anche intorno alla sua origine. FEA.

(b) *lib. 4. cap. 1. e 7. FEA.*

me l'architettura non ha originale, o prototipo nella natura, non potè subito ritrovar le proporzioni più belle, e restò esposta ai capricci, e alle idee degli uomini, de' tempi, e delle circostanze.

67. I primi Greci, che stimavano la forza per la qualità più utile dell' uomo, idearono il carattere di robustezza. Crescendo poi la pulizia civile, e raddolcendosi i costumi, incominciarono a stimare il bello, e posero più eleganza ne' loro edifizj (a); ma siccome la natura gli avea dotati d'ingegno filosofico, non oltrepassarono mai i limiti della moderazione, nè diedero in ornamenti superflui, nè in lusso, ma si contennero ne' limiti della ragione; e in questo mezzo consiste la bellezza dell' architettura. Il fondamento di quest' arte comincia dalla necessità, e dall' uso della fabbrica; la sua bellezza è nel carattere corrispondente al fine propostosi nelle forme, e nell' ornato; e il suo limite è la ragione. I Greci ne' loro bei tempi osservarono esattamente tutto questo.

68. I Romani, nazione più ricca, e più fastosa della greca, ma di minor gusto, caricarono di ornati l'architettura, e introdussero più

(a) Secondo Vitruvio al luogo citato gli Jonj cominciarono i primi dopo i Dori ad ingentilire l'architettura. I Dori furono sempre costanti nella loro prima forma; e anche molto dopo i tempi di Pericle usarono di fare le loro fabbriche molto gravi, e basse, quantunque ragionate in tutte le parti; come si vede nei tempj dorici del-

la Grecia, Sicilia, e Magna Grecia. La loro architettura era probabilmente secondo il genio della nazione, come era la loro musica, che era grave, forte, e da guerra. Ma di tutto questo se ne riparlerà meglio nella nuova edizione, che prepariamo, dello stesso Vitruvio. FEA.

ordini, e più divisioni; e finalmente perdettero la bella semplicità, e solidità, interrompendo i membri principali con capricciosi contorni (a). Quando finalmente si perdè la stima delle belle arti nell'impero romano occupato in continue guerre, e quando le invasioni de' barbari distrussero fino i principj del buon gusto, venne il tempo, che conosciamo sotto il nome di architettura gotica, non perchè quelle tribù de' barbari trasportassero in Italia qualche stile proprio d'architettura; ma per quello, che quivi usarono nelle loro fabbriche, volendo imitare senza regole gli edifizj antichi, ch'eglino stessi rovinavano, e framischiando le idee, che dettava loro la propria ignoranza; e per terminare sollecitamente le fabbriche trascuravano lo studio del buon gusto, e delle belle proporzioni.

69. Contribuì anche molto alla total ruina dell' arte la traslazione della residenza imperiale da Roma a Costantinopoli, e la divisione dell'impero in orientale, e occidentale. Ne' paesi inculti, e remoti, come nella Francia, e nell'Alemagna, non essendo noti neppure i principj dell' architettura greca (b), non era possibile,

(a) Si vedano le osservazioni del Winkelmann *Storia delle arti del dis. Tom. III. pag. 45. segg.*, 87. segg. FRA.

(b) Nella Francia al tempo dei Romani non solamente erano cogniti i principj dell'architettura greca, ma vi furono fauce delle fabbriche grandiose, delle quali molti belli avanzi esistono ancora al pre-

sente, mentovati dal Serlio nella dedica premessa al libro 3. delle sue antichità, dell' edizione di Venezia 1644. foglio; e cominciati a pubblicare in rame dal sig. Clerisseau, che ha dato la più bella, detta volgarmente la *Maison quarrée*, o Tempio di Cajo, e Lucio Cesari a Nîmes. Intorno alle osservazioni di questo architetto sulle fabbriche

che s'introducesse il buon gusto; e perciò non vi fu che qualche idea dell' arte di fabricare. Forse per mezzo della religione, e d'alcuni fuggiaschi monaci greci si comunicò alle sudette nazioni qualche barlume degli edifizj di Costantinopoli; e con ciò si costrussero alcuni tempj, disimpegnandosi colla pura regola del meccanismo di fabricare. Finalmente aumentandosi questo metodo, e mettendo tutto il merito nella difficoltà, e nell'arditezza, e non nell'eleganza, scapparono in quelle nazioni quelle tanto stravaganti, e rare cose, totalmente contrarie al buon gusto, e alla ragione; e casualmente si stabilì quel gusto di architettura, che per abuso si chiama *gotico*, e che veramente è tedesco.

. 70. Stabilito un nuovo impero in Alemagna, lo splendore della corte fu causa, che si propagassero le sue mode alle altre nazioni; e in questa guisa il surriferito stile d'architettura andò stendendosi per tutta l'Europa, e durò fin-

antiche della Francia si può anche vedere l'estratto delle lettere del Winkelmann scritte a lui, stampato fra le lettere dello stesso Winkelmann a Parigi nel 1782, *Par. II. pag. 204. segg.* Vi erano anche molti anfiteatri, come in Arles, a Nîmes, Bordeaux, e altrove, mentovati da Giulio Lipsio *De amphitheatris, quae extra Rom. cap. 1. oper. Tom. II. pag. 679. Lugd. 1612.*, e da Abramo de Bibran in una lettera allo stesso Lipsio presso il Burmanno *Syll. epistol. Tom. II. pag. 829.* Nell' antica Cimele poche miglia lontana da Nizza,

sebbene compresa nell'Italia per consenso degli antichi scrittori, che possono vederli riferiti dal Valesio *Notit. Galliar. v. Nicaea*, oltre l'anfiteatro, vi erano altre fabbriche fattevi dai Romani, come si osserva dalle rovine; e sul vicino monte, ove è al presente la Tomba, si hanno ancora gli avanzi de' grandiosi trofei d'Augusto, mentovati da Plinio *lib. 3. cap. 20.*, e dati in rame restaurati non lo con qual fondamento nel *Novum Theatrum Pedem. et Sab. Tom. II. Par. 2. Tab. 62. 63. Fas.*

chè l'Italia non discacciò ogni barbarismo, che vi si era intruso. I Veneziani, credo io, furono i primi, che in onore di san Marco edificarono un tempio magnifico, servendosi d'un architetto greco, il quale non ostante che conservasse lo stile barbaro del suo secolo, non è sì stravagante nelle proporzioni, come quelli, che diconsi puri gotici (a). Gli archi, e le cupole hanno anche del grandioso nelle loro curve, benchè molto lungi dalla vera bellezza.

71. Finalmente i Fiorentini per mezzo dell'Orcagna incominciarono ad abbandonare quel deforme stile; e il Brunelleschi fu il primo, che ricondusse le menti italiane al gusto dell'architettura greca. Il Bramante, e il San Gallo vi si avvicinarono un poco più, e al di loro esempio molti altri si diedero a studiare la buona maniera. Anche Michelangelo si applicò a questo stile greco; ma trovandolo forse troppo angusto al suo focoso, e abbondante ingegno, vi entrò, e uscì colle più ardite, e strepitose idee. La grandiosa fabbrica di san Pietro diede occasione a quel fervido talento di sbandire, e porre in oblio interamente le idee dello stile tedesco. Il San Micheli, il Sansovino, il Palladio, e lo Scamozzi adornarono lo Stato di Venezia; e tutti questi uniti insieme diffusero per l'Italia il buon gusto colle loro fabbriche, e co' loro libri dati alla luce, specialmente dal Pal-

(a) Si può vedere l'operetta intitolata: *Saggio sopra l'architettura gotica*, stampata in Livorno nel 1766. in 12. FSA.

ladio, dallo Scamozzi, dal Serlio, e dal Vignola.

72. Se l'architettura si fosse potuta mantenere nello stato, in cui i sopra lodati maestri la stabilirono, non sarebbe stata piccola fortuna; ma l'amore della novità, e l'ambizione degli artisti in voler essere tutti inventori, li fece subito dare in mille stravaganze, e sproporzioni; e in vece di ragionare su le idee di que' primi uomini, che aveano tratta l'arte dalla barbarie, caricarono membri sopra membri, interrompendo i più essenziali, fantasticando contorni minuti, e ridicoli, e perdendo di vista il buon carattere, e le maestose proporzioni; cosicchè quei, che restavano attaccati alle regole, passavano per uomini stitici, e balordi. Così procedè l'architettura fino al Bernini, il quale malgrado le sue licenze ebbe un far gajo; Pietro da Cortona fu capricciosissimo, e il Borromini stravagante fino alla più furiosa pazzia. D'allora in poi l'architettura non ha più freno; e si crede lecito tutto ciò, che trova esempio ne' sudetti professori; perciò ne è derivata una infinità d'invenzioni incredibili, alcune ingegnose, ma niuna opera precisamente bella.

*Al sig. Stefano Falconet
scultore francese a Pietroburgo (a).*

3

Ella non si maravigli se un uomo, che non ha l'onore di conoscerla personalmente, si prende la libertà di scriverle: la qualità di artisti comune ad entrambi ne è una cagione legittima. Il suo nome mi è noto da molti anni: io però non ho avuta mai la soddisfazione di vedere alcuna delle sue opere, e soltanto da' suoi scritti rilevo, che ella sa, che io esisto. Ho desiderato da gran tempo di conoscerli, perchè trattando ella delle arti, io dovevo trovarvi di che abbondantemente istruirmi. Frattanto io non ho potuto avere questa consolazione, che imperfettamente, e da pochi giorni, che il sig. de Zinowieff, ministro di Russia presso la corte di Spagna, mi ha fatto il favore di prestarmi il solo secondo tomo, che contiene la traduzione dei libri di Plinio, che trattano delle arti (b).

(a) L'ho rincontrata, e ho corretto in molte cose la traduzione sull'originale francese stampato dal Falconet tra le sue opere *Tom. II. pag. 195. segg. Lausanne 1781.* In fine di queste lettere di Mengs si darà la risposta dello stesso Falconet. FEA.

(b) Nella vita di Mengs si è accennato il motivo di scriver questa lettera a Mr. Falconet. Mengs si trovava allora a Madrid, dove io gli diedi notizia dell'opera dello scultore francese, e Mr. de Zi-

nowieff ministro di Russia gliela prestò. Alle di lui istanze, e per le di lui mani scrisse Mengs la lettera, in cui non entrò a confutare tutti gli errori, che osservò in quel libro, contentandosi soltanto di vendere un poco la riputazione propria, e del suo amico Winkelman. Non ostante che il tuono di Falconet sia capace di vibrare una fibra molto men delicata di quella di Mengs; questi però d'un carattere sempre onorato, e nemico di furie, usò tutta la modestia, come

Avendolo aperto, m'imbattei nelle osservazioni sopra la statua di M. Aurelio, che lessi tutte di seguito. L'opera mi è parsa ben ragionata, e scritta da un uomo di talento, il quale si spiega con energia, ma nel tempo stesso (ella perdoni la mia sincerità) con troppo d'acrimonia.

Si vede nella sua lettera. Lo stile n'è ben infelice, perchè Mengs non sapeva che mediocrissimamente l'idioma francese; perciò si riporta qui in italiano fedelmente, e senza alterazione veruna del senso.

Falconet rispose a Mengs in termini assai gentili; ed io ho la sua risposta originale; ma non la imprimò, perchè non ne ho commissione, nè dispomo delle cose altrui. E' disgrazia, che quell'artista abbia impiegato il suo gran talento in un'opera, senz'altro fine che di sfogare il suo mal umore contro tanti autori insigni antichi, e moderni. Denota un carattere così singolare, che dove egli scuopre merito, lo attacca, nè può soffrire lodi in altri, essendo prodigo delle sue proprie, e amante di tutte quelle, che gli tributano i suoi amici. Per provare i difetti della statua equestre di Matco Aurelio egli fa un volume; e quanto dice di vera critica non arriva a tre righe: tutto il gran resto si riduce a tartassare tutto il mondo, e il peggio è d'inferirvi le sue querele personali. Sembra, che il suo fine non sia altro che dir male della sudetta statua per innalzare la sua fatta a Pietro il Grande, la quale ha alla coda il serpente dell'invidia, e uno scoglio davanti, o una monagna, su cui galoppa, e la parte più principale, la testa, eseguita dalle delicate mani d'una madamigella. Grazie a Dio, l'Italia non gode di

queste statue, e nemmeno di questi libri.

Mille autori han rilevato gli errori di Plinio, e più di mille hanno ammirato il suo merito. L'uomo onorato quando trova difetti, gli avvertisce con moderazione, per impedire, che altri v'inciampino; non li rileva con baldanza, e con mordacità, come fa Falconet. Dovrebbe averlo in ciò illuminato il giudizio, che fa di Plinio Mr. de Buffon, il quale non ignora certamente i difetti di quel naturalista, ma li vede, come gli uomini del suo merito fanno veder le cose, con umanità, con giudizio, e senza siele; e perciò il suo elogio di Plinio sarà eterno al pari dell'altre sue opere.

Se Falconet fosse stato di sangue meno fervido non avrebbe con tanto suo gusto aggiunto al suo libro lo scritto di quel suo amico, il quale si sforza di fare il grazioso per mettere in ridicolo Plinio, e Vespasiano. E qual gloria, qual merito, quale magnanimità deridere un morto di diciassette secoli fa, che non può rispondere, nè addurre le sue difese? E tutto ciò per sapere se era di statura quadrata, e per confirmar inezie. Il sudetto amico, cui Falconet dà (credo io per ischerzo) il titolo di filosofo, e di uomo straordinario, manifesta un animo capace di adulare a maraviglia Vespasiano, e Plinio, se fosse vissuto a loro tempo; poichè

Mi permetta, che io le dica il mio parere sopra il suo giudizio circa la statua di M. Aurelio. Io sono ben persuaso, che le sue osservazioni sieno fondate; ma se ella avesse veduto l'opera nel suo sito, e avesse nello stesso tempo osservate tutte le altre statue equestri esistenti in Italia, si maraviglierebbe meno delle lodi date a quella; perchè tutte le altre, benchè sieno più esatte compariscono al suo confronto fredde, e senza vita. Intendo di quelle de' più abili scultori moderni, le quali sussistono a Venezia, e a Firenze: perchè quelle di Piacenza, e di Roma, del Mocchi, del Bernini, e del Cornacchini non meritano le nostre considerazioni (a).

i più vili nel timore sono i più audaci nella impunità; e talvolta si farebbe stimato felice, e per uomo di considerazione se fosse stato ammesso alla confidenza, e alla familiarità de' galoppini della cucina di Vespasiano. E non è molto dire quando i primi personaggi di Roma (come diceva M. Terenzio in senato) si credeano felici di essere conosciuti dai servitori, e portinaj di Sejano, il quale finalmente non era un imperatore. *Libertis quoque, ac janitoribus ejus notescere, pro magnifico accipiebatur.*

Quanti passi ammucchia Falconet per provare, che Cicerone non intendeva una parola delle arti, o provano il contrario, o sono puri sofismi. Ei non intende neppure il valore delle parole, poichè cercando Cicerone a forza di eloquenza render probabile quello che non lo è, e per esercitar la sua faccenda (che è ciò, che s'intende per

paradossi), Falconet crede, che ivi quel grande oratore parli davvero, e sia persuaso di quello, che dice.

Non si finirebbe mai. Ciò basta per conoscere il carattere della persona, cui Mengs diresse la sua lettera, e il motivo, per cui la scrisse. AZARA.

(a) Queste due ultime sono nel portico di s. Pietro in Vaticano: del Bernini è il Costantino, del Cornacchini il Carlo Magno, quelle del Mocchi sono a Piacenza. Mengs si è scordato di parlare delle belle statue equestri del museo Ercolanese, intorno alle quali, e a quelle della chiesa di s. Marco a Venezia, che sono pure antiche, può vederli la *Storia delle arti del dis.* Tom. I. pag. 389. seg. II. pag. 47. Si potrebbe anche riflettere se abbia contribuito a far perdere qualche parte di bellezza nel cavallo di M. Aurelio l'essere stato col suo cavaliere sempre esposto al-

Niuno istruito del vero stile antico dell' arte dirà, che in tempo di M. Aurelio si faceessero opere di prima classe: onde se diamo questo titolo al cavallo di M. Aurelio, è solo per comparazione agli altri; ed ella sa benissimo, che ordinariamente non sono le opere senza difetto quelle, che sono ammirate dalla gente di buon gusto, ma bensì quelle, che hanno qualche cosa di straordinario, e di significante. Per ciò il cavallo di M. Aurelio c'incanta, perchè ha una certa espressione di animato; e forse lo stesso difetto, da lei osservato nella positura delle gambe, è quello, che gli dà questo movimento, e questa mirabile espressione; non essendo secondo il meccanismo ordinario, ma in uno stato momentaneo, in cui non può l'animale sussistere che un solo istante. Per quel che spetta al cavaliere, egli non è rappresentato come un uomo, che affetti di star bene a cavallo; ma bensì come un imperatore, il quale con un' aria di bontà stende la destra in segno di dar la pace ai popoli, secondo il costume degli antichi, e coll'altra ritiene il cavallo.

Io non sono istruito al pari di lei sopra le qualità, e i movimenti dei cavalli, perchè non ho avuta occasione di studiarli particolarmente; ma congetturo quale sia l'arte di dar loro il movimento per la cognizione di quello dell'

le ingiurie del tempo in luogo pubblico, prima in Campo Vaccino, poi avanti al Palazzo Lateranense, e quindi in Campidoglio, come ho

provato nella citata mia dissertazione inserita nella detta *Storia*, Tom. III. pag. 410. segg. FEA.

uomo, che ho studiato (a). Io ho conosciuto in Roma stessa alcuni professori, i quali criticavano le opere antiche più classiche, e copiando l'Apollo del Vaticano, e l'Apollino (b), pretesero correggerli col metterli dritti a piombo, e perdettero subito una gran parte della bellezza dell' originale: ma il mio oggetto ora non è questo. Il motivo principale, che mi muove a scriverle, è ciò, che ella dice del defonto mio amico Winkelmann; il che mi è stato molto sensibile, poichè sembra, che il di lei sdegno contro di lui non provenga da altra causa, che dall' imprudente elogio, che quegli fa di me (c): e siccome ella pretende, che io debba ricevere la di lui opera da amico; come tale io mi veggo obbligato a rispondere per lui. Ma sopra tutto mi sono mosso ad incomodarla pel desiderio d'occupare un piccolo luogo nella di lei estimazione, che io non meriterei sicuramente, se pensassi di me come si spiega il mio panegirista. Solo le persone, che non hanno studiato molto le opere de' valentuomini antichi, possono presumere di aver tanto merito. In quanto a me, io le ho meditate quanto più ho saputo, ed ho trovato quelle del primo ordine concepite, ed eseguite con una finezza di giudizio quasi inimitabile, e in generale il loro

(a) Si può vedere la Storia citata, *Tom. I. pag. 389. seg.* FEA.

(b) Già della villa Medici, ora nella galleria Granducale a Firenze, nominato anche avanti *Tom. I. pag. 234.* FEA.

(c) Vuol dire l'elogio, che il Winkelmann fa di lui nella prima edizione della *Storia dell' arte*, tolto poi dalla seconda edizione tedesca fatta a Vienna, e quindi nelle traduzioni. FEA.

gusto fondato sulle più sode ragioni dell'arte, e della natura. Riconosco la superiorità del genio di Raffaello, e i meriti complicati degli altri grandi artisti delle età passate; e ammiro il talento, la vivacità, il coraggio, e la facilità de' miei contemporanei. Mi sono proposto soltanto d'imitare i pregi più eminenti, che scorgo in altri; contentandomi d'esser l'ultimo di quei, che andavano pel buon cammino, piuttosto che essere grande tra coloro, che si lasciano abbagliare da un falso brillante. Nondimeno, con questo mezzo ho avuto il contento di vedere le mie opere ben ricevute tra le nazioni, che stimano quelle degli autori viventi, paragonandole colle più pregevoli degli autori defonti. Devo pertanto esser grato al favore, con cui sono state accolte le mie opere in Roma, in Dresda, in Firenze, in Londra, e in Madrid; e perciò vi chieggo scusa per Winkelmann, se trasportato dall'amicizia, ha dato in lodi iperboliche per un suo compatriota. Il suo stile è come suol essere quello di chiunque vuol lodare un amico: nè debbonsi interpretare le di lui espressioni letteralmente; poichè nemmeno ella vorrà che s'intendano, credo io, con questo rigore le sue, quando per lodare il sig. Puget, dice di veder correre il sangue entro le vene d'una sua statua di marmo. Io non pretendo giustificare tutto quello, che dice Winkelmann; poichè sarebbe ingiusto il sostenere tutte le debolezze d'un amico; siccome ugualmente ingiusto sarebbe il non

parlare in sua difesa quando ha ragione . Winkelmann non è un giudice infallibile , perchè non era della nostra professione ; e quando anche lo fosse stato come noi altri , siamo noi sicuri di giudicar bene ? Se avessimo sì bel privilegio , verrebbero sempre perfette le nostre produzioni : e poichè non è la pratica , che ci manca , ci deve mancare il giudizio ; accadendoci giornalmente di far delle opere , che poi noi stessi condanniamo .

Quel che dice Winkelmann della testa del cavallo di M. Aurelio , sarà forse mal fondato secondo l'idea , che ora abbiamo della bellezza di questo animale ; ma io la prego di considerare , che in nessun monumento antico si trova una testa di cavallo a montone , che a noi sembrano sì belle , e che nella Spagna chiamansi *teste di carnero* . Perciò io non sono lontano dal credere , che gli antichi tenessero per più bella la testa del cavallo , che rassomigliasse a quella del bue , come era quella del famoso Bucefalo d'Alessandro . Winkelmann scrisse alcune cose prima di conoscere bene l'antico in tutta la sua estensione ; ma in quanto alla sua onoratezza io posso attestare , ch'egli era incapace di vender la verità per alcun interesse , nè per rispetti umani .

Per quel che riguarda il passo di Plutarco citato da Winkelmann , io non posso giudicarlo nella lingua greca ; ma tutti i letterati d'Italia giudicano Winkelmann sì dotto in quest' idioma , che io non posso dubitarne . Ella inoltre
mi

mi permetta dirle, che la traduzione francese della *Storia dell'arte* non è esatta, perchè il termine *totalmente negletto* non si trova nell'originale tedesco; e oltre a ciò la versione letterale, che ella riferisce alla pag. 53, non mi pare corrispondente al carattere della lingua originale; poichè io non credo, che alcun greco abbia mai detto *pittori di ritratti*; e Winkelmann traduce non tantò le parole, quanto il sentimento di Plutarco (a). In somma, non si dà cosa più facile, che l'equivocarsi; e in prova di ciò, ella stessa si è ingannata nella citazione della nota, prendendo per due differenti discorsi, l'unico che fa di me Winkelmann, e che avrebbe potuto leggere intiero alla pag. 184. della detta traduzione. Ma chi vuol tener conto di queste bagattelle?

Per me io le sono molto obligato della cortesia, con cui ella parla della mia persona alla pag. 53.; e questo suo bel garbo mi fa desiderare d'acquistar la sua amicizia, e chiederle di nuovo scusa pel mio amico Winkelmann, se ha parlato di lei con poca esattezza nelle citazioni; poichè in sostanza convengono tra loro due secondo la nota 18. del libro 36. pag. 75. della sua opera.

Convengo con lei, che sia assai malfatto parlare con poca considerazione d'una persona sì rispettabile, com'è il sig. Watelet (lo stesso è
Mengs Op. Tom. II. R

(a) Si veda la citata nostra edizione, *Tom. I. pag. 331. FRA.*

di qualunque altro), di cui il medesimo Winkelmann mi scrisse mille elogi quando lo conobbe a Roma (a). Se io possedessi il talento di scrivere bene, vorrei esporre ragioni, e fatti, e altre cose utili, senza perdermi a contradir veruno; poichè mi sembra, che si possano fare buoni libri senza dire, che il tale, o il tal soggetto s'inganna: ma nello stesso tempo debbo confessarle, che se ella mi può dimostrare, che la maldicenza sia cosa onesta; allora io converrò, che importa molto poco il modo, con cui si attacca la riputazione del prossimo; e aggiungo, che il sarcasmo, e l'insulto sono la peggior maniera di mormorare, e di biasimare, d'onde risulta sempre il maggior danno a chi lo usa.

In quanto alla questione tra Winkelmann, e Watelet, a me sembra, che quest'ultimo non abbia ragione, semprechè abbiamo per buone le più belle statue antiche; e credo, che se ella vuol parlare di buona fede, converrà, che l'eroe proposto da Watelet è un comediante piucchè una statua antica: e se io ho da parlare con sincerità, credo che se ella non si fosse trovata mai disposta contro Winkelmann, non farebbe incorsa nel sofisma di provare con ragioni contrarie a Watelet, ch'egli ha ragione; poichè essendo ella della professione, fa al pari di me, che il carattere degli eroi, o de' semidei, è della vera bellezza, alquanto superiore alla

(a) Si vedano appresso due lettere dello stesso Winkelmann all'autore, una dei 3. gennaio, e l'altra dei 15. febbraio 1764. F&A.

umana, e che questa bellezza non ammette estremi; e tale la vediamo praticata nel così detto Antinoo del Vaticano, e nel Meleagro (a), i quali certamente non hanno il carattere, che Watelet dà ai suoi eroi. Lo stesso dico dei Fauni. Quello da lei citato è un bel giovane; e i Cupidi della stessa età hanno la forma anche poco svelta; come i Fauni: ma se ella considera il bel Fauno della villa Borghese con Bacco bambino in braccio, non vi troverà niente di goffo; come nemmeno in quello di Firenze, che suona i crotali, eccetto la testa, e le braccia, che sono moderne. In Roma sono molti Fauni di forma la più elegante; nè sono Apolli, come ella dice benissimo; ma sovente sono simili ai più belli Bacchi, all'infuori della fisionomia, e della positura. Oltre a ciò si deve far distinzione tra Fauni, e Silvani (b).

Io sono persuaso, che se il sig. Watelet fosse andato a Roma prima di esporre i suoi libri, avrebbe unite all'eleganza del suo stile, e alla bella maniera di spiegarsi, le idee, che ivi im-
R 2

(a) Anche l'Antinoo così detto è creduto da Mengs un Meleagro in altre opere avanti. FEA.

(b) I Pani, i Satiri, i Sileni, i Tittiri, erano propri dei Greci, e da essi passarono ai Romani, de quali erano propri i Silvani, e i Fauni. Questi nomi dei boschi erano anche diversi di figura presso le due nazioni, come disse *loc. cit. pag. 292.*, e possono vedersi gli Accademici Escolanen *De' bronzi, Tom. II;*

Tav. 33. pag. 145., Visconti *Museo Pio-Clem. Tom. I. Tav. 16.*

pag. 82. Onde con poca accuratezza da Mengs, dal Falconet, e da tanti altri comunemente sono chiamati Fauni le statue greche di Satiri, o Sileni, o Tittiri, ec. Winkelmann *loc. cit. pag. 293.* riprende l'opinione di Watelet intorno ai da lui anche detti Fauni, e per questa critica Mengs parla qui dei Fauni, e di Watelet. FEA.

mono tante belle produzioni dell' arte de' Greci ad ogni uomo di spirito, e di tatto delicato, nè si sarebbe impiegato in adornare idee prese negli studj de' professori di Parigi; e credo ancora, che se ella essendo, com'è, uomo di talento, fosse stata in Roma, avrebbe forse avuto la sorte di attaccarsi l'*antiquomania*, come tanti altri suoi predecessori grandi artisti francesi, che contribuirono tanto alla gloria del secolo di Luigi XIV.

Winkelmann dedicò la sua *Storia dell' arte* all' arte stessa, al tempo, e a me. Il tempo solo farà vedere se la sua opera sia utile: io credo di sì; e credo che ognuno, che la legga per istruirsi, e principalmente l'articolo del Tom. I. p. 313. della traduzione (a), trarrà molto profitto dalla cognizione dell' antico: e quando anche vi sia qualche passione per li Greci, questa stessa sarà utile; poichè i moderni ristoratori hanno tratto tutto il buono, che hanno, da questa felice preoccupazione: e finchè essa preoccupazione ha durato in Italia, e in Francia, le arti vi si sono sostenute con onore; e sono decadute a misura, che essa si è illanguidita: e dove non è mai penetrata, nemmen la perfezione delle arti ha fatto progresso.

Quando ella abbia persuaso l'universo, che Winkelmann è un ignorante; e che Cicerone, Plinio, Pausania, Quintiliano, e altri autori antichi non abbiano saputo quel che si dices-

(a) Della nostra edizione si legga il libro IV. e V. FEA.

fero intorno alle arti, pare a lei, che avremo guadagnato molto? (a) Il Laocoonte, l'Apollo, il Gladiatore, i Fauni, l'Apollino, e la Venere, e molte altre statue sosterranno sempre l'onore de' Greci; nè ella stessa potrà negare, che la bella proporzione, la bellezza ideale, la facilità della positura, la nobiltà, e l'uguaglianza dello stile, l'intelligenza delle ossa, e de' muscoli, l'espressione solida, la varietà de' caratteri, i panneggiamenti, che vestono, e non occultano il nudo, e finalmente un lavoro, che si ammira in qualunque sito, e ad ogni lume, non potrebbe negare, lo ripeto, che sieno meriti, che si trovano in grado superiore nelle belle produzioni dei Greci. Ella stessa sa quante difficoltà costi l'acquistar qualcuna delle sudette parti; e volendo esser sincera, confesserà, che a confronto di tali meriti è ben piccolo quello di esprimer bene le rughe delle carni, e le vene; e finalmente, che le botte franche, il tocco, e quello spirito, che è sovente l'unico sostegno de' moderni, svaniscono a fianco della solida bellezza degli antichi.

Io desidero pertanto a lei la gloria di fare opere, chè ci convincano sempre più della superiorità de' suoi talenti; e provo rammarico di non poter vedere la magnifica statua equestre, che ella sta lavorando, di cui ho sentiti molti elogi, e che mi darebbe, secondo che

(a) Molte volte nella detta nuova edizione della *Storia delle arti* del *dis.* ho fatto vedere, che le sue critiche non reggono. F. A.

m'immagino, tanto gusto. Bramerei che ella pubblicasse gli studj fatti sopra i cavalli, affinchè il pubblico, e l'arte potessero approfittarsi de' suoi lumi.

Le chieggo perdono se l'ho incomodata con questa sì lunga lettera; e pregandola dell'onore della sua amieizia, mi offro a' suoi ordini in Roma, dove sono per andare fra pochi giorni. Frattanto ho l'onore di essere colla più perfetta stima, e considerazione.

Madrid li 25. luglio 1776.

*A monsignor Fabroni
proveditor generale dell'università di Pisa (a).*

LE chiedo umilmente perdono di non avere immediatamente risposto alla gentilissima sua lettera, essendo stato impedito da un'estrema debolezza di salute, che appena mi ha permesso di parlare quanto bisogna per dettare una lettera; trovandomi poco meno che privo affatto di voce. In oltre l'incarico, che si

(a) Questa lettera è in risposta ad una scritta a Mengs l'anno 1779. da monsignor Fabroni precettore de' principi reali di Toscana, e soggetto ben noto nell'Italia per la sua letteratura.

Quel prelato avea fatta una descrizione del famoso gruppo della Niobe, che da Roma fece trasportare a Firenze pochi anni sono il Granduca, principe amante di tutto il buono. Ma sapendo esso prelato quanto valeva il consiglio di Mengs in queste mat-

rie, gl'invio la sua dissertazione prima di publicarla, chiedendone il suo parere. Mengs si trovava allora in uno stato di salute il più deplorabile, e si spostato, che si temeva morto ad ogni istante; ciò nondimeno ei dettò la seguente lettera con le note, che l'accompagnano, le quali versano su varj punti della sudetta dissertazione, la quale è uscita ultimamente alla luce, e l'illustre autore si è saviamente approfittato de' suggerimenti di Mengs. AZARA.

degnà V. E. darmi, cioè di dirle il mio sentimento sopra la dissertazione inviata, è cosa superiore alle mie forze in tutti i tempi; maggiormente nel presente, in cui non mi trovo in istato di applicare. La buona volontà di ubbidire all' E. V. mi ha fatto vincere ogni altro riguardo; onde passo all'esecuzione de' suoi comandi, e la supplico di gradire qualunque sieno queste mie riflessioni deboli, o buone.

Ho più volte riletta la dissertazione sopra la raccolta delle statue della favola di Niobe, e parmi aver riconosciuto essere intenzione di V. E. di fare un' elegante, ed erudita descrizione di essa raccolta quasi in forma di panegirico, rilevando ogni bellezza dell' arte al sommo grado, per dare quello splendore, che merita una tanta opera. Sotto questa vista non posso che ammirare la dotta scrittura, trovandovi tutto quello, e anco di più, che avrei potuto desiderare; non ostante qualche piccola cosa, anche quasi indifferente, che io ho notata nell' annesso foglio co' numeri al margine della prelodata opera.

Sono convinto, e persuaso, che il modo tenuto da V. E. in questa dissertazione, è quello, che deve tenersi parlando di cose possedute da gran principi, e lodate dal pubblico: onde parlandone in altro modo non si potrebbe essere approvato nè dall'una, nè dall'altra parte; poichè la critica solo si rende utile coll' andare degli anni, quando la forza del dispiac-

cere, che quella reca, è scemata, e lascia luogo ad ognuno di accettare la verità. Se però la prudenza obbliga a temperare la troppa sincerità, che potesse far dispiacere ad altri, e danno a chi la espone; l'amicizia deve togliere i soverchi riguardi, e permettere quella sincerità, che altrimenti permessa non farebbe: onde suppongo, che con l'E. V. mi sia lecito palesare alcuni sentimenti, che con altri tacerei.

Non potrà essere sfuggita dai lumi di V. E. la grande disuguaglianza delle figure, che compongono la raccolta delle statue della favola di Niobe, la grande scorrezione di molte di esse, e la superiorità in bellezza di molte altre statue, che abbiamo degli antichi. Nel Vaticano si conserva una Venere assai mediocre, e quasi goffa; ma con la testa molto bella, eguale alla Niobe, e quella testa certamente è la sua, non essendole mai stata staccata. Questa statua è certamente copia d'altra assai migliore; e a Madrid nel reale palazzo si conserva una testa in tutto similissima a quella della Venere del Vaticano, ma di una perfezione tanto maggiore, che non vi resta quasi comparazione (a). Così suppongo sarà succeduto delle statue della favola di Niobe, che ci pajono assai belle,

(a) La statua mentovata del Vaticano, ora nel Museo Pio-Clementino, può di certo crederli ora una copia, come lo sono altre statue dello stesso Museo, e di altri, e lo sarà la testa di Madrid, della famosa Venere di Prati che a

Gnido, la quale fu portata a Costantinopoli nel quarto secolo dell'era cristiana, come dissi avanti, ove poco dopo perì in un incendio. Vedasi ciò, che scrissi alla *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 424. F2a.*

perchè non abbiamo più le bellissime; onde non posso mai credere, che l'E. V. consideri questa raccolta come veramente opera di uno de' sommi artefici; mentre potrebbe prendersi piuttosto per una copia fatta da migliori originali, eseguita da diversi artefici più, o meno buoni, e forse anche aggiuntevi da questi quelle figure tanto inferiori. Si può dare in oltre, ch'elleno sieno in parte rilavorate ne' bassi tempi, e storpiate tanto co'moderni, che cogli antichi restauri fatti avanti che fossero dissotterrate: onde l'indagare se tal opera sia di Scopas, o di Prassitele, è certamente un bell'ornamento della scrittura; ma io temo, che alla vista delle statue comparirà superfluo: oltre che egli è ben difficile, che noi possiamo distinguere quello, che non si poteva determinare al tempo di Plinio, il quale sufficientemente ci mostra, che la diversità di stile dovea essere quasi insensibile (a).

Non creda l'E. V., che io sia sprezzatore de' monumenti dell' antichità, o in particolare, che io ammiri poco quelli, de' quali si tratta: ben al contrario ne venero molti altri assai inferiori; ma fo una distinzione nelle parti dell' arte fra bontà di stile, e perfezione dell' opera. Il primo ci fa conoscere la norma delle

(a) Nel parlare Mengs di queste statue non si è ricordato degli elogi, che ne avea fatti in altra opera avanti Tom. I. pag. 232., oppure ha mutato sentimento. Credo di avere quasi dimostrato nella *Storia delle arti del disegno*, Tom. II. pag. 197. segg., che sieno almeno copia dell' originale di Prassitele, non mai di Scopas. FEA.

massime, con cui gli antichi operavano; ma la perfezione è particolare agli artefici più, o meno abili. In considerando la prima parte, io ammiro quasi tutti i monumenti dell' antichità; eccettuando solamente quelli del tempo, in cui la troppa ignoranza degli artefici impediva lasciar traccia nelle opere loro dell' ammaestramento de' maggiori. Ma quando considero anche i più lodati monumenti dell' antichità nella parte della perfezione, non li trovo tutti meritevoli delle estreme lodi, che leggiamo, che loro furono concesse da tanti uomini illuminati, e grandi; onde indagando sempre più la verità sì nell' istoria, che nelle opere medesime, mi pare incredibile, che noi possediamo opere de' più celebrati artisti dell' antichità; e se anche agli occhi miei compariscono insuperabili quelle, che abbiamo, accuserò la mia propria ignoranza piuttosto, che cedere alla ragione, la quale mi dice, che non sono di quelle.

Quando Roma più volte fu spogliata di statue, non si saranno al certo lasciate le opere de' più insigni artefici. Tutti i nomi, che leggiamo ne' marmi antichi, sono oscuri nell' istoria; oltre che molti sono falsificati da' moderni, e forse inventati, come quello di Glicone. Fedro ci attesta, che sino dal suo tempo si apponevano nomi finti alle statue; e tale farà forse quello di Lisippo nell' Ercole de' Pitti. Ma che diremo nell' ammirare il sublime Apollo di Belvedere lavorato in marmo d'I-

talìa? Come tante altre statue molto eccellenti, confrontando Plinio dove ne parla come di una scoperta nuova delle cave di Luni? Chi ci assicura, che il superbo gruppo del Laocoonte sia quello encomiato da Plinio? E quando anche fosse, non sia fatto in tempo del medesimo Tito, e lodato dall'istorico per secondo fine? Tanto più, che questo è di cinque pezzi di marmo, e nel figlio maggiore è una scorrezione troppo notevole (a).

Ella mi dirà, come mai dovevano essere quelle opere insigni? Questo appunto umilia noi, che non sappiamo conoscere abbastanza, ed innalza la grandezza de' Greci; e parmi, a dire il vero, che sarebbe assai più utile all'avanzamento delle arti del disegno, che si riguardassero i monumenti restatici per principalmente congetturare con retta ragione, quali dovevano essere quelli, che abbiamo perduti. Al contrario riputandoli ora per li più eccellenti, molti de' nostri artefici scusano la propria ignoranza con dire, che anche in questi capi

(a) Vuol dire la gamba destra, che è un poco più lunga: ma prima di dirla scorrezione, bisognava vedere se era così fatta ad arte, perchè va indietro, come la gamba sinistra dell' Apollo, che vedute al punto giusto non si trovano difettose; e fossero anche difettose, diremo come ha detto Mengs avanti *Tom I nap. 249*, in proposito dell' Ercole d' Apollonio, che più d'una volta anche i più eccellenti antichi

maestri hanno fatto bene una parte, e le altre trascurate, o fatte male. Vedi anche la *Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 210*. Delle altre cose, che dice Mengs in questo numero, ne parleremo alla seguente lettera. Qui basti riflettere, che lo stesso Mengs nella lettera sul principio delle arti, ec., qui avanti *pag. 222*, e anche alla *pag. 261*, crede greche, e de' buoni tempi queste, ed altre statue. FRA.

d'opera trovansi degli errori; e non già qualche imperfezione, come effettivamente poteva trovarsi anche nelle opere più insigni, essendo l'imperfezione inseparabile dall'umanità.

Mi si affollano mille pensieri su questo soggetto; ma non voglio incomodar l'E. V., nè mi fido di esporli intelligibilmente; onde passo a baciarle umilmente le mani, e sono

D. V. E.

1. Sarebbe una disgrazia se l'eccellenza delle arti dipendesse dalla libertà incompatibile coi tempi nostri: onde questo pensiero scoraggirebbe e i principi nel proteggerle, e gli artefici nell'esercitarle.

2. Parmi, che i pittori, e gli scultori della prima epoca non abbiano cercata la grazia, ma solamente l'imitazione del vero, e successivamente il bello, il quale già esclude ogni asprezza; e per quanto si può conoscere dalle poche pitture antiche, che ci restano, il loro stile era più soave, il chiaroscuro più dolce, ed i contorni più semplici, ed intrecciati, che nella pittura moderna, siccome più eleganti, e grandiosi insieme erano nella scultura.

3. Non arrivo a comprendere come mai la grazia possa chiamarsi austera, essendo due qualità direttamente opposte (a).

4. Credo, che Prassitele, ed Apelle non mutassero tanto le forme, quanto il modo; esprimendo sotto modo più facile le forme della bellezza.

5. Che nell'arte sia più di una grazia io nol comprendo. I disegni di Raffaello, di Leonardo, e di Andrea del Sarto meritano il nome di belli, come anche quelli di Guido, e dell'Albano: quelli del Coreggio sono graziosi, quelli del Parmigianino sono smorfiosi, e manierati.

6. Il tagliente de' sopraccigli non è distintivo de' tempi, ma piuttosto è servito agli antichi per dimostrare il colo-

(a) Si veda il Winkelmann *Storia delle arti del dis.* Tom. II pag. 114. segg. FEA.

re de' sopraccigli, i quali se sono neri, danno della severità, la quale perciò dovettero esprimer colla maggior acutezza dell'angolo del sopracciglio. Infatti nelle teste di Giove si osserva il sopracciglio costantemente acuto, e nelle deità di pelo biondo si vede addolcito: se fosse stile si troverebbe ancora quello carattere angolato nella bocca, nel naso, ed in tutte le altre parti, come in alcuni monumenti etruschi, o antichissimi greci effettivamente si osserva.

7. Il buon Winkelmann era alquanto visionario, difetto scusabile negli antiquarj. Io tengo la testa di gesso, di cui egli parla: i sopraccigli non mostrano notabil differenza; nè Plinio ha mai detto, che vi fossero due Niobi, una di Scopa, l'altra di Prassitele.

8. Parmi, che la differenza delle forme tra madre, e figlie consista più nella maggior, o minor gentilezza, che nel carattere proprio delle forme.

9. Se gli si concede la dolcissima armonia, si distruggerà con ciò lo stile austero. L'austero solo può essere nello stile sublime, ed al più nel bello; ma non mai nel dolce, e nel grazioso.

10. Le mammelle non lasciano di essere abbondanti; ma bensì sono calate dalla loro altezza, come succede nelle donne di avanzata età.

11. Non parmi, che questa figura rappresenti uomo moribondo, ma bensì morto; ed il petto non mi sembra molto gonfio di muscoli, ma solamente la struttura è di un giovane esercitato, come anche adesso ne vediamo nella natura, benché pochi; ma questa struttura dipende più dalle ossa del torace, che da' muscoli. Non saprei convenire, che i Greci aumentassero l'apparenza de' muscoli; ma solamente parmi, che eleggessero quel vero più confacente all'idea del soggetto, che volevano rappresentare; poichè il loro sistema, e l'arte, che aggiungevano al vero, non consisteva mai nè in accrescere, nè in mutare il vero, ma solamente nello scegliere il più bello, e semplificare le forme. Il Laocoonte è rappresentato un vecchio forte, sano, convulso dal veleno, e niente più; ma il Torso è, come ho veduto più volte, il vero.

12. Credo, che se l'E. V. considera bene le parole di

Plutarco, non potrà condannarlo; poichè non pare ch'ei voglia dire, che i pittori neglissentero le altre parti, ma solamente portò il paragone del pittore, dicendo, che nel fare l'immagine di un uomo, si applica ad esprimere gli occhi, e tutte le parti del volto, dove risiede, per così dire, l'anima, non ponendo tanta cura alle altre parti; ma ciò si deve solamente intendere rispetto alla somiglianza di un tale, o tal altro uomo, perchè ivi si tratta di un ritratto, fu cui va la comparazione: infatti vediamo le statue antiche colle teste de' ritratti, e i corpi nella più elegante proporzione, che forse non avea tal persona; ed Alessandro dipinto da Apelle col fulgore in mano, avrà avuto il volto di Alessandro, ma non la sua figura.

13. Per quanto io abbia osservato le teste antiche, queste hanno sempre gli occhi men lunghi, che le buone teste moderne; ma bensì la grandiosità loro consiste nella forma, nel taglio, e nell'esatta incastatura, secondo il vero bello.

14. Ben lungi che le ossa, che circondano l'occhio, debbano essere grandi: quella dottrina sarebbe anzi pericolosa; mentre gli antichi hanno il giugale sempre piuttosto poco rilevato, per non islargar la faccia, e renderla triangolare.

15. Il termine di *scorcio* appartiene alla pittura, e non ha luogo nella scultura, se non fosse, che si volesse dire lo scorciamiento de' muscoli nella contrazione loro, e il conseguente effetto delle piegature di un membro.

16. Potrei chiedere un poco d'indulgenza per li moderni; poichè non è necessario biasimarci per lodare gli antichi, ai quali forse nella viva espressione si potrebbe dire essere superiori alcuni moderni.

17. Pare, che si faccia gran torto a Leonardo, a Michelangelo, a Raffaello, ad Andrea del Sarto, a Tiziano, al Coreggio, a Paolo, e a tanti altri, quando il risorgimento della pittura si voglia ascrivere a' Caracci, e forse solamente a favore delle Niobi; eppure il profilo di spalle della donna nella Trasfigurazione, e l'altra vicino al lunatico, e molte altre di Raffaello somigliano molto più alle Niobi, che le teste dell'istesso Guido (a).

(a) Il gruppo della Niobe fu trovato al canto alla vigna Altieri sull'Esquiro l'anno 1583. in una vigna aceto, come prova monsign. Fabroni

Al medesimo (a).

5.

F Ssendomi stata consegnata la dissertazione fatta da V. E. sopra la raccolta delle statue della famiglia di Niobe insieme colle stampe, e con un suo gentilissimo foglio; ebbi la maggior curiosità di leggere essa dissertazione, in cui non trovai che ammirare la delicatezza de' suoi sentimenti, e la sua penetrazione ne' segreti dell' arte; onde pensai risponderle subito senza estendermi in ulteriori riflessioni. Ma avendo poi considerato, ch'ella m'imponèva esaminar tutto con la maggior cura, e palesarle con ogni candidezza quanto si presentasse alla mia mente, ho risoluto ubbidirla.

Le dico primieramente, che io non so mettere eccezione al suo scritto, che a me sembra assai bello; poichè ella è entrata nella favola con tale vivacità, che le dà un' aria di vero.

Suppongo, che V. E. abbia fatto esaminare da' periti, se il marmo, in cui sono scolpite le sudette statue, sia greco, o d'Italia; poichè se

nella citata dissertazione. Li intorno fu trovato anche il Discobolo, di cui ho parlato avanti p. 123. Chi sa, che questo non appartenesse allo stesso gruppo della Niobe, forse unitovi anticamente dal professor di quel gruppo, benchè fosse opera di scultore diverso, fondato sopra Ovidio, il quale dice, che tra i figli di Niobe in quel punto v'era chi giuocava al disco? FRA.

(a) La precedente fu la lettera, che Mengs inviò a monsignor Fabroni. Ho inoltre ritrovato nelle carte del nostro pittore filosofo un frammento d'un'altra risposta, che pensava fargli più abbondante; e siccome contiene anche questo pezzo alcune notizie utili, non voglio privarne il pubblico, stimando preziosa ogni produzione di quest'uomo ingegn. AZARA.

fosse dell' ultimo, cesserebbe in un tratto la questione, se sieno opera di Scopa, o di Prassitele; restando escluso l'uno, e l'altro. Io confesso in oltre a V. E., che questi due artisti mi sembrano sì rispettabili, sì grandi, e di tanta eccellenza, che non so indurmi a credere, che noi abbiamo niuna opera loro tra quelle, che ci sono rimaste de' Greci. Parmi ancora dal detto di Plinio, che la differenza degli stili di questi due insigni scultori non fosse molto considerabile, poichè anche allora si stentava molto a distinguerla.

Mi sia permesso il fare qualche riflessione sulla difficoltà, che io trovo a crederci possessori delle opere eccellenti dell' antichità. Ognun sa, che Roma fu spogliata più volte delle cose migliori per adornarne Costantinopoli; e che a' tempi di Teodosio, e di altri furono in Roma distrutte tutte le statue: onde si può arguire, che quelle, che scapparono da sì crudele sentenza, dovettero essere delle meno famose, o di quelle, che stavano in siti ignobili, e negletti (a).

Se l'eccellenza d'un' opera ci può persuadere, che taluna sia de' maestri più insigni, sarà il Gladiatore Borghese di Agasia; ma questo nome non si trova in veruno degli autori antichi, che parlano degli artisti eminenti: lo stesso può dirsi del Torso di Belvedere. Quel nome di Glicone apposto all' Ercole Farnese, ci deve far sospettare

(a) Si veda ciò, che abbiamo detto qui avanti pag. 130. FEA.

tare di qualche falsificazione; perchè oltre al non averli alcuna notizia d'un valente scultore di tal nome, trovasi nel palazzo Pitti un altro Ercole rassomigliantissimo al predetto col nome di Lisippo; il che mi fa credere esser queste di quelle opere, alle quali gli antichi apponevano nomi speciosi, come dice Fedro nel Proemio del libro V. Se l'Ercole Farnesiano fosse vera opera di Glicone, colui, che lo copiò per fare quello de' Pitti, gli avrebbe inciso lo stesso nome per uguagliarlo all'originale. Io suppongo questo una copia dell' altro, per la grande rassomiglianza, e per essere posteriore, sembrandomi un ritratto di Comodo. Si può aggiungere ancora, che nè Fulvio Orsini, nè Flaminio Vacca, i quali descrivono il ritrovamento del Farnesiano, non fanno parola della iscrizione, mentre l'ultimo parla di quella de' Pitti. Aggiungasi ancora, che la maniera come sono scolpite le lettere in queste iscrizioni, non è certamente quella, che usavano i Greci del buon tempo (a).

Mengs Op. Tom. II.

S

(a) Lo è certamente, come ho fatto vedere nella *Storia delle arti del disegno*, Tom. III. pag. 460. Tutte le altre ragioni, che adluce Mengs per far dubitare dell'originalità, o degli autori delle più belle statue, che abbiamo, mi pajono fuor di proposito. Gli antichi, che mettevano nomi alle statue per impostura, e per venderle con maggior riputazione, non vi metteva-

no nomi finti, e ignoti; ma nomi di artisti veri, e famosi: così dice Fedro lib. 5. prol.:

Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo,

Qui pretium operibus majus in-
niunt, novo

Si marmori adscripserunt Praxi-
telem suo,

Myronem argento.

Ma che diremo della più bella delle statue antiche, che ci sono rimaste, qual è quella di Apollo Pitio in Belvedere? La supporremo una di quelle opere, che hanno immortalato i loro autori? Se la sua bellezza ci fa credere di sì; è certo però, che essa è di marmo di Carrara, o di Seravezza: e quand' anche si volesse sostenere, che qualche insigne Greco l'avesse scolpita in Italia, Plinio però ci attesta, che la sudetta cava di Luni, o sia di Carrara, si era scoperta di fresco (a); e per conseguenza

Dunque se hanno posto il nome di Glicone all'Ercole, questo artista ha esistito realmente. Sarà poi a vedersi se per impostura sia stato apposto alla statua. Il silenzio degli antichi scrittori nulla prova; sì perchè le statue erano infinite, e moltissimi anche gli artisti eccellenti; come ancora perchè Plinio, il quale ci ha lasciata memoria di tante statue esistenti in Roma, e dei loro autori, forse non ha parlato dell'opera, e del nome di Agasia, perchè stava in Anzio, seppur già vi era; e dell'Ercole di Glicone neppure potea farne parola, perchè probabilmente fu portata a Roma al tempo di Catacalla, come ho detto al luogo citato. Il silenzio di Flaminio Vacca, e degli altri proverebbe qualche cosa, se avessero dovuto parlare per obbligo dell'iscrizione: e se passò per la testa al Vacca di portare l'iscrizione dell'altro Ercole (di cui può vedersi la figura data dal Bianchini *Palazzo de' Cesari*, Tav. 18.), bisognerà dire, che quella, che vi si legge al presente, sia falsa, perchè è in greco, e quegli la riporta in latino. Non lo poi se i moderni dopo Flaminio Vacca, tanti anni dopo

trovata la statua, ed esposta agli occhi di tutto il mondo dal tempo di Paolo III. fino al 1594., in cui scrisse quell'artista, avessero avuto il coraggio d'imposturare sì sfacciatamente; fingersi un nome incognito all'antichità; e saperlo incidere in quella forma di caratteri. Ma tutte queste riflessioni sono oltre il bisogno; perocchè abbiamo l'iscrizione riportata dall'Aldroandi nella sua descrizione delle statue di Roma, pubblicata pochi anni dopo che Paolo III. fece disotterrare la statua, e può leggerli alla pagina 154. dell'edizione quarta di essa, fatta in Venezia nel 1562. in 12., della quale mi servo. FEA.

(a) Nella *Storia delle arti del dis. Tom. I. pag. 227.*, e *Tom. II. pag. 159.* ho dato la giusta spiegazione al passo di Plinio; facendo vedere, che parla di una qualità più bella di marmo bianco trovata poco prima di lui nelle cave di Luni, ora di Carrara, aperte per le alte qualità molto tempo prima. A provate poi, che la statua dell'Apollo, che anch'io credo più probabilmente il Pitio, per le ragioni, che ho taccate nel citato *Tom. II. pag. 359.*, il ch. fig. ab. Visconti ha

è probabile esserne stata fatta la statua in tempo di Nerone, e posta a Nettuno, ove fu ritrovata: e forse il suo autore non sarà stato dell' abilità degli altri artisti impiegati da quell' imperatore ne' suoi edifizj di Roma, dove necessariamente si doveano lavorare le cose più pregevoli (a).

In maggior dubbio potrebbe involgerci il maraviglioso gruppo del Laocoonte, il capo d'opera fra tutti i monumenti rimastici dell' antichità, e lavorato con tal maestria in marmo greco, che non lascia punto esitare della superiore abilità dello scultore. Di questa opera Plinio fa il maggior elogio, dicendo, che era la più bella, che si conoscesse. Ma si potrebbe domandare, se Plinio sia un giudice competente, dacchè egli ammira sopra tutto i serpenti, ch'egli chiama dragoni; nè mostra gran-

S 2

prodotto nel Tomo I. del Museo Pio-Clementino un attestato giurato di due periti artilli di Carrara, e che ivi lavoravano continuamente, di essere di qualità di marmo assolutamente diversa. FEA.

(a) Sarà forse un errore il credere, che il sito, dove fu trovato l'Apollo, fosse la casa di Nerone; perchè se fosse stato così, Plinio ne avrebbe parlato, come parlò del Laocoonte, e delle altre statue eccellenti conosciute a suo tempo. E' più probabile che quella scultura sia del tempo di Adriano, quando l'atre arrivò al sommo grado sotto gl'imperatori. Onde il sito, dove fu trovato questo Apollo, sarà più verisimilmente quello della villa, che Adriano ebbe in Anzio ma-

gnifica, nella quale, dice Filostrato nella vita di Apollonio Tiano lib. 2. cap. 8., esso imperatore depositò un libro, e varie lettere di quel filosofo, e soggiunge che quella villa era per Adriano la più dilettevole di tutte le altre sue case imperiali:

ὅτι δὲ καὶ τινὰς τῶν τῆς Ἀπολλωνίου ἐπιστελῶν, οὐ γὰρ δὴ πάσας γὰρ, καὶ ταμίνας εἰς τὰ βασιλῆα τὰ ἐν τῷ Αἰθίῳ, οἷς μάλιστ' αὖ τῶν περὶ τὴν Ἰταλίαν βασιλείων ἔχουσιν.

Non eredo neppure, che questo Apollo stia uccidendo il serpente Pitone, ma più tosto stia sacrando la famiglia di Niobe. AZARA.

de intelligenza chi ammira tanto una cosa accessoria, perchè essa discrediterebbe la principale. Si potrebbe anche dubitare, se questo sia il medesimo gruppo, di cui parla Plinio; poichè egli lo fa d'un sol pezzo di marmo, mentre è composto di cinque. Il nome di Agésandro non si trova in altri autori celebrato come uno scultore eccellente; e siccome non è verisimile, ch'egli avesse fatta questa sola opera, si può con qualche fondamento sospettare, che le eccessive lodi, che Plinio dà a questo gruppo, provengano da cause ben diverse, o dalla sua amicizia per quell'artista; o dalla sua compiacenza per l'imperator Tito, cui forse quest'opera piaceva assai; o finalmente dalla impressione, che gli avean fatta que' serpenti, che egli unicamente loda in un'opera, ove sono tante altre essenziali maraviglie da osservare (a). Fra

(a) Quante cose dette senza esaminarle bene! Non può dubitarsi che il gruppo del Laocoonte sia stato trovato nelle terre, o palazzo di Tito, ove stava secondo Plinio *lib. 36. cap. 5. sect. 4.* Se si volesse provare, che non sia lo stesso, di cui parla questo scrittore, dovrebbe supporli, che ve ne fosse un altro simile, ma più eccellente; e se vi era, bisogna anche supporre, che Plinio non credesse di dire che vi era anche l'altro, tuttochè tanto eccellente, o fosse copia di quello, o fosse originale. Se l'esistente fosse stato lavorato al tempo di Plinio, oh quanto dovremmo credere la scultura allora maestra, e sublime! Egli chiama sommi gli scultori di esso, che dice anche di Rodi: e se fossero vivuti al

suo tempo, non avrebbe dovuto pensare di far loro un onore col metterli nella serie degli antichi greci. Dice maravigliosi gli avvolgimenti dei serpenti, che chiama dragoni, come sogliono chiamarli generalmente da tutti gli scrittori, e nelle iscrizioni i serpi grandi, *draconum mirabiles nexi*: ma questa lode la dà al lavoro dei serpi dopo aver detto di tutto il gruppo, che era opera da preferirsi a quante mai ne chitevano in pittura, e scultura: *opus omnibus et picturae, et statuariae artis praeferendum*. Questo non si chiama lodare solamente l'accessorio dei serpi. Ha errato Plinio nel dirlo tutto d'un pezzo. Ma di grazia: se si è fatto un gran merito al Buonarroti di avere scoperto, che era di più pezzi; noi

queste è rimarchevole il modo del lavoro del marmo, lasciato di scarpello specialmente nelle carni, senza apparecchio di raspa, di pomice, nè di pulimento: modo di lavorare, che si osserva in molte altre opere egregie, come nella Venere de' Medici. Tutte le statue lavorate in questa maniera sono meno terminate nelle parti minute, e prevale in loro un certo gusto, che non entra mai nell' arte se non dopo vinte tutte le difficoltà; che è quando gli artisti sono pervenuti a quella negligenza, e facilità, la quale in vece di scemare, accresce mirabilmente il diletto a' riguardanti. Questo stile però non può essersi introdotto nell' arte in tempo de' più eccellenti artisti; perchè il cammino regolare è d'incominciare sterilmente per il più necessario, proseguire acquistando lumi per esprimere l' essenziale delle cose, e raffinando lo studio scegliere finalmente il più bello, e il più utile, per cui si giunge alla perfezione, la quale consiste nell' esecuzione uguale di tutte le parti, e nel loro buon ordine; onde risulti un tutto capace d'innalzare il nostro intendimento alla comprensione del soggetto rappresentato dall'artista. Andando avanti, e cercando sempre l'uomo la facilità delle cose, e trovando somma difficoltà in unire tut-

ci maraviglieremo, che un semplice dilettante, quale poteva essere Plinio, lo abbia creduto tutto d'un pezzo, e in un tempo, in cui le commessure doveano essere più unite, e invisibili? Il lodate Ageſan-

dro solamente per quest' opera, vorrà dire, che in Roma non ne fosse altra da poterli nominare da Plinio, il quale parla delle opere esistenti in varj palazzi di questa città. FRA.

te le parti dell'arte, cioè la perfetta imitazione del vero con la scelta più squisita, e coll'ordine giudizioso, abbandona a poco a poco le parti più laboriose, cioè quelle, che spettano alla rigorosa imitazione del vero, e si forma certe regole di pratica ricavate dalle opere più famose, procurando d'imitarle in preferenza della verità. Questo è, che forma quello stile gustoso, il quale dà idea della perfezione dell'arte, siccome l'altro dava idea del vero. Di questa specie a me sembrano tutte le opere lavorate a solo scarpello.

Quello, che mi fa ancora credere, che questa maniera di lavorare il marmo non fosse degli artisti di primo ordine, è che nel tempo, che più si studiò d'imitarli, nel tempo di Adriano, si lavorò in un modo molto differente, terminato, assai ricercato, e liscio, come è anche l'Ercole de' Pitti, il di cui stile procurava imitare l'artefice di quella copia, per farla passare come opera di quel famoso maestro: è sempre più facile imitare uno stile, che le ragioni, e la scienza degli originali; e così mancarono a poco a poco queste parti agli artisti dopo l'oppressione della Grecia. Quindi io mi confermo nel dubbio, che le sculture, che abbiamo, o non sieno delle eccellenti dell' antichità, o sieno copie di quelle. Ma per non essere più noioso a V. E. ometto altre riflessioni, che potrei aggiungere alle surriferite.

Ella facilmente potrà darmi dell'audace, per-

chè io escludo dall' eccellenza le tante statue antiche, che tutti ammiriamo per bellissime. A questo io non mi arrischio risponderle con quella libertà, che vorrei: meglio di me potrebbe farlo un letterato, che possedesse l'esperienza dell' arte, e l'avesse appresa con maturo esame sopra le statue, e i monumenti antichi. Ciò non ostante per sodisfare almeno in qualche parte, dico, che se l'Apollo di Belvedere avesse la carnosità, e la morbidezza del così detto Antinoo nello stesso museo, egli sarebbe senza dubbio d'una bellezza molto maggiore; e lo sarebbe ancora più se fosse tutto così terminato com' è la testa. E il gruppo del Laocoonte sarebbe assai più ammirabile, se le figure de' figliuoli fossero eseguite con la delicatezza, che si osserva in altre opere. Ma tutte le cose umane, per quanto sieno belle, lo possono essere sempre di più: e siccome tutti ignoriamo la perfezione assoluta; niuno potrà determinare i limiti, a' quali pervennero quegli artisti, che furono tanto stimati, e lodati da uomini così ragionatori, e intelligenti. Onde non avendo noi alcun monumento, che con sicurezza possa dirsi di que' celebri maestri; spero, che mi si perdonerà, se io credo, che le opere loro comprendessero perfezione, e uguaglianza di stile, imitazione, e scelta del vero, correzione di quanto l'arte è capace, esenti da ogni ombra di negligenza, e piene di que' pregi, che io non so vedere nelle opere, che ci sono rimaste.

Queste riflessioni in vece di diminuire in me la venerazione per le cose degli antichi, me le rendono molto più stimabili, considerando da quelle, che ci restano, quali dovevano essere quelle, che abbiamo perdute. Si vede ancora tanta scienza, e tanta maestria nelle opere fatte da' servi, e da' liberti, che erano quelli, che si occupavano in queste arti in Roma, mancante degli stimoli, e degli onori, che le avevano innalzate tanto nella Grecia; e nondimeno si offerva altresì in esse opere fino alla total decadenza dell' arte la eccellenza della scuola, che sempre è mancata ai moderni, e che renderà sempre più stimabili le reliquie avanzateci degli antichi.

Ritornando finalmente alla collezione delle statue della Niobe, ardisco dire a V. E., che io le credo copie d'altre assai migliori di alcuni Greci; ma ciascuna d'artista d'un merito disuguale. Io suppongo in oltre, che sieno state restaurate ne' bassi tempi, e in parte rifatte di nuovo; d'onde nasce la gran disuguaglianza del lavoro, e delle loro parti.

Per quello poi, che io posso congetturare riguardo a qualche crudezza, ch'ella osserva ne' sopraccigli, e ne' capelli; non mi pare, che ciò provenga dallo stile del maestro, ma piuttosto sia fatto espressamente per significare il pelo nero, e dare così maggior espressione di serietà, e di tristezza alla figura; poichè se fosse stile, si troverebbe ancora nella bocca, e nel-

le altre parti, che sono suscettibili di angoli. E che sia stata questa l'intenzione degli artisti, si deduce chiaramente dalle teste di Giove, che ci restano in tutti i monumenti antichi: tutte hanno i sopracigli espressi, e delineati con forza; il che non si trova ne' Bacchi, nelle Veneri, negli Apollini, che dagli antichi si solevano effigiare con pelo biondo.

Confesso, che il mio corto talento non giunge a distinguere differenti specie di grazie, benchè io conosca, che bellezza, e grazia sieno cose ben diverse. Nemmeno intendo come nella scultura possano i contorni chiamarsi scorci. Ma il valore di queste espressioni dipenderà dall'indole della lingua italiana, che io non posseggio a dovere. Comunque sia, io chiamo nel mio stile belli i disegni di Raffaello, ec.

Al signor N. N. (a).

6.

E' stato per me un grande onore l'aver ricevuto la commissione per parte di S. M. il re di Prussia di fare due quadri. Io avevo dato al sig. Hinn una nota, per farvi sapere, secondo che desideravate, i prezzi delle mie opere; ma speravo di vedervi in persona a casa mia per discorrere più chiaramente di questo affare. Sarei stato io a trovarvi, se non me lo avessero impedito le mie occupazioni; credendo

(a) Questa lettera l'ho tradotta dal francese, e ora pubblicata qui per la prima volta, con tutto ciò, che viene appresso. FEA.

per altro di avervi indicata la mia abitazione.

Ora dunque per mettervi al fatto della maniera, con cui sono trattato dagl' Ingleſi, che mi laſciano delle commiſſioni, vi dico, che i miei prezzi non ſi miſurano ſecondo la grandezza dei quadri, ma ſecondo il numero delle figure, che vi entrano. Le figure grandi al naturale ſi valutano 100. zecchini l'una; in piccolo 50.: mezza figura al naturale 60., come anche i putti; e in piccolo la metà. Dopo che ſi è convenuto del prezzo, ſi paga al principio dell'opera, quando ſia grande, un terzo: ſe ſi determina il tempo, l'altro terzo ſi paga alla metà dell'opera, e il reſto al fine. Quando l'opera ſia piccola, ſi paga la metà anticipata, e il compimento quando è finita. Vi dico queſto per ubbidire alla voſtra domanda; perchè io ſo beſiſſimo, che non è neceſſario parlar di prezzi quando ſi tratta con gran principi, e monarchi, come è il re di Prussia.

Per venir ora ai quadri, de' quali mi avete parlato, mi prendo la libertà di dirvi, che non ho capito, ſe le figure debbano eſſere di grandezza naturale, o piccole; o ſe la miſura di cinque piedi di larghezza, e ſei di altezza ſia ſoltanto per accennarmi la proporzione. Se foſſe la vera grandezza, vi ſarebbe troppo poco ſpazio per fare in figure al naturale un ſoggetto così ricco, come la battaglia dei Lapiti. Queſto ſoggetto è abbondantiſſimo di figure, benchè peraltro poche ve ne ſiano di neceſſa-

rie: ma io procurerò di ornarlo con delle altre figure secondo la descrizione, che Ovidio, ed altri autori ne hanno fatta. Per farlo di figure di grandezza naturale, vi bisognano almeno quindici palmi romani, o sette braccia di Germania di larghezza, per non tralasciare molti belli pensieri, che i soggetti presentano alla mente. Io vorrei rappresentare il combattimento dei Lapiti nel momento che Teseo getta il gran vaso in testa al Centauro; nello stesso tempo l'avvenimento di Cillaro, e di Itonoma, e gli altri, che possono giovare ad ornar il soggetto secondo la descrizione d'Ovidio (a).

Per arricchire di figure il giudizio di Paride, io farei questo nel momento, che vuol dare il pomo a Venere: Cupido, che sembri ispirargli questo giudizio; le altre due dee in un'aria di sdegno: sul davanti qualche Ninfa, e il fiume Scamandro, che mostri di fermare le sue acque: intorno a Venere, e in aria degli Amorini, che sembrano rallegrarsi del trionfo della loro madre: in lontananza dei Satiri, e dei Silvani (b), che si mostrino curiosi di vedere la dea, secondo la descrizione dello stesso Ovidio.

Io credo di non aver bisogno d'introdurre donne nel combattimento dei Lapiti, perchè

(a) *Metam. lib. 12. fab. 4. 5.* Latini, o Romani; onde non si devono nominare in un soggetto greco.

(b) I Silvani erano proprj dei Latini, come si è detto pocanzi. *ESA.*

nell' altro quadro ve ne sono abbastanza; senza di che io avrei scelto il momento del ratto d'Ipodamia, e delle altre donne, con degli Amorini in atto di scaricare i loro archi addosso ai Centauri, per denotare la passione amorosa, che era cagione di questa pugna. Ma io trovo ciò inutile; essendo meglio di lasciare la forza, e il terribile per questo soggetto, e riservare la grazia per l'altro.

Questi quadri non potrebbero essere bene espressi con meno di sette, o otto figure; e l'equivalente di tre, o quattro figure in grande, e in putti. In tal maniera la somma ascenderà a mille, o mille duecento zecchini per quadro, essendo le figure di grandezza naturale. Si potrebbero anche fare in piccolo, ma perderebbero della loro bellezza; ed io non mi riprometterei di poter fare in piccolo opere degne di un gran sovrano, come le farei in grande. Per questo vi prego di far le mie scuse presso la Maestà Sua, rappresentandole, che io non le intraprenderei volentieri se non che nella maniera predetta. Ciò non ostante sapendo, che non deesi negare cosa alcuna ai monarchi, mi rimetto alle ulteriori sue disposizioni, e volontà. Protesto parimente, che non vi scrivo questo, se non che in conseguenza della vostra richiesta, non pretendendo in modo alcuno di dar legge a un sovrano; e chiedendovi perdono per l'incomodo, che vi ho dato, mi sottoscrivo. Roma il 1. febraro 1756.

Al signor Hor (a).

7.

IL sig. Jenkins mi ha fatto il piacere d'interpretarmi la graziosa lettera, che voi gli avete scritta in occasione del quadro della Cleopatra, che io ho avuto il vantaggio di fare per voi. Il piacere, che voi dite di averne provato, sorpassa la speranza, che io avevo delle mie forze nella pittura. Le cose vantaggiose, che voi dite di me, non mi sarebbero state così sensibili, se io non fossi stato sicuro della vostra sincerità per ragione della critica, che unite ad esse colla più dolce maniera possibile, facendovi anche un paragone, che mi è glorioso. Che si trovino dei difetti nella mia opera, non mi farà giammai sorpresa, sapendo io d'esser uomo; che l'arte, che io professo, è molto difficile; che la parte principale di essa dipende dalla scelta degli oggetti della natura, e del loro modo di essere; e che la scelta di tutti gli uomini è diversa secondo la differenza del loro genio, e che è assai difficile decidere quale sia il migliore.

Io non mi sono punto maravigliato, che si siano trovati dei difetti nella Cleopatra, perchè io l'avevo quasi preveduto. Pensai alla prima di fare come gli altri pittori, su i quali i dilettanti hanno formato il loro gusto, e l'idea, che si sono fatta di Cleopatra. Io domando ai pittori, che hanno trattato questo soggetto a nor-

(a) Anche questa l'ho tradotta dal francese. FEA.

ma delle idee dei dilettanti, come farebbero se qualche giudizioso critico facesse loro levar dai loro quadri tutto ciò, che vi è posto contro il costume, e contro la storia, e mettervi in vece la verità, la fedeltà, e la chiarezza del soggetto? Ditemi, signore, dove resterebbe la loro bellezza? e le idee, che si sono formate su questo modello, resterebbero le stesse? Cleopatra ai piedi d'Antonio, e Cleopatra ai piedi d'Augusto deve risvegliare le stesse idee? Non piangeva ella spesso appresso M. Antonio? ma erano lagrime cagionate dalla stanchezza de' mali sofferti? e come conoscere i gradi dello stato interno dell'anima senza un proporzionato abbattimento del corpo? Per questo io ho rigettato le idee comuni; essendo persuaso, che col tempo la mia Cleopatra tutta umile come pare a prima vista, farà agli amatori, ed anche a voi, l'effetto che avrebbe potuto fare in natura (a).

Per ciò che riguarda la sua grandezza, credo che se si vorrà considerare la sua misura, e la sua proporzione, essa non si troverà di molto più piccola di Augusto; e una donna grande quanto un uomo, non è mai bella, uscendo dal suo carattere. La ragione, per cui pare piccola, si è perchè essa sta quasi seduta sopra una sua

(a) Il tentativo, che fece Cleopatra per guadagnar l'animo d'Augusto, da cui prevedeva la sua rovina, come avea guadagnato quello di Giulio Cesare, e di M. Antonio, coi vezzi, e colle veneti,

ma che riuscì vano, perchè Augusto non la curò, onde ella poi si diede la morte, è raccontato diffusamente da Plutarco nel fine della vita di M. Antonio. F. R.

gamba ; che ha il dorso incurvato , le spalle sollevate , in fine è tutta raggruppata in sè stessa ; il che la fa comparire piccola , ma non che lo sia veramente .

E' da Venere , che essa si mascherò , non da Giunone , o da Minerva . La grazia , e la gentilezza erano i suoi ornamenti naturali , che sosteneva colla maestà quanto solamente bisognava . Eccovi il tempio d'ordine corintio , e forse anche un edificio , che non era magnifico se non che per li suoi ornati , e io ve ne ho date le rovine . Sarebbero riuscite anche più magnifiche , se fossero state d'un tempio dorico , al quale gli ornati non fanno che la minima bellezza , qualora il mio soggetto fosse stato un personaggio sostenuto dalla virtù . D'un carattere uguale avrei procurato di dipingere la grandezza d'anima , che sopporta le sciagure ; ma il soggetto , che ho trattato , era di un carattere fino , arrendevole , e seducente , e magnifico soltanto nella voluttà . Nella sua morte sì che ho voluto rappresentarla in altra maniera , quando disingannata dalle sue sciagure , e dalla sua stessa vile speranza , l'anima ha ripreso il suo vigore per farla finire superiore a sè medesima . Ma io dovevo rappresentare in questo tratto di storia un carattere , che avea da comparir magnifico , e ho procurato di farlo vedere in Augusto . Sarebbe stato un errore nella pittura , se in un soggetto di così poche figure io avessi dato la stessa grandezza a tutti e due .

Voi vi siete impegnato, per bontà vostra, a giustificarmi nella critica stessa. Vi prego di agguignervi anche il resto, vale a dire, di considerare la figura della mia Cleopatra, come se tutto a un tempo essa ripigliasse le sue forze, e la sanità: che potesse reggersi sulle ginocchia, drizzare il dorso, riprendere la sua vivacità, la giovialità sulla sua bocca, il colore sulle guance, i suoi ornamenti, i suoi abiti. Credo che allora non vi parrebbe piccola a fianco d'Augusto; ma forse vi farebbe l'effetto di un edificio finito, e risplendente per oro, e per marmi accanto a un semplice dorico. Allora il mio Augusto sembrerebbe quell'uomo semplice, che non vestiva se non della lana, che si lavorava nel suo palazzo. Ora vi prego, signore, di considerare, quali cose di quelle, che ho omesse nella mia Cleopatra, avrei dovuto mettervi senza guastare il mio quadro, e rendere equivoco il soggetto? come ha fatto il Guercino nel suo quadro, che è in Campidoglio, nel quale non si distingue se sia Cleopatra, che in forma umile vince Giulio Cesare, o se ella sia vinta da Augusto; perocchè il tempo, l'età, la sanità, e la sua fortuna essendo mutate, devono anche farsene diverse tutte le apparenze.

Se io avrò l'occasione di fare qualche altra opera, procurerò d'informarmi del gusto degli amatori; perchè capisco bene, che il pittore deve cercare di contentar loro. Per il caso pre-
sen-

sente io non posso far altro, che pregarvi di credere, che io non ho trascurato cosa alcuna per servirvi a dovere. Spero, che le ragioni, che mi hanno guidato, faranno almeno assai buone per rendermi scusabile. Ho l'onore, ec. (a).

Roma li 27. giugno 1761.

Al signor N. N.

8.

AVendo considerato tutto ciò, che ella ebbe la bontà di spiegarmi nella sua lettera riguardo al sig. Lok, vedo che questo signore è di un gusto molto delicato, e tale è ancora il soggetto, che egli elegge per una pittura; ed è ben sicuro, che non si possono trovare soggetti più graziosi nella bellezza tenera, e delicata. Le ragioni, che il medesimo adduce, sono puramente soggette al nostro gusto; perchè se vi sono ragioni, che parlano a suo favore; molte altre ve ne sono, che gli si oppongono: fra le quali non è l'inferiore la regola sicura per eleggere soggetti buoni, e propri a dipingersi, cioè la varietà dei caratteri, del sesso, e dell'età delle persone, che si rappresentano nella storia, o favola che sia. Questo è in quanto alla parte, che gode la vista nel vedere un quadro, mentre un oggetto può allora far parere più bello l'altro, e produrre

Mengs Op. Tom. II.

T

(a) Di questo quadro ne ha una copia molto buona il sig. cav. Azara. Fza.

quella varietà, che mantiene la novità, e l'azione degli occhi, e per conseguenza produce una grata sensazione, occupando la vista, e la mente senza affaticarla. In quanto poi alla parte, che deve toccare la nostra ragione, stimolo, che in primo luogo un soggetto debba essere cavato dalla verità, cioè da un fatto storico, o almeno accettato per tale; che vi si debba rappresentare qualche azione, la quale faccia vedere alcuna virtù da imitare, o vizio da abborrire, o disgrazia da compiangere, o successi felici per rallegrarci; perchè allora vi sarà l'occasione che il pittore possa esprimere le diverse passioni dell'animo nei personaggi della storia, e variarli, ed appropriarli ad ognuno secondo che costuma la natura; e far conoscere le inclinazioni, e i pensieri interni colle forme, e moti esterni. In tali soggetti si possono trovare occasioni di far vedere arte, e grazia in ogni parte: il campo del quadro appropriato al luogo, al paese, e alla nazione, ove succede la storia; il luogo essere magnifico, o umile; bello o per natura, o per arte, e tale ancora può essere lugubre, o rozzo: i vestiti possono essere accomodati alle nazioni, e costumi; l'effetto di tutta l'opera può esprimere mediante il colore, e il chiaroscuro. In fine tutto può occupare il nostro spirito, e trasportarci mediante il falso alla sensazione del vero. Non pretendo però sostenere la mia opinione, alla quale da ogni dilettaute può essere risposto con

un *non mi piace*. Potrei obiettare al soggetto del sig. Lok, che sia troppo bello; cioè che tutto è bellissimo, ma che non vi è niente, che rilevi una bellezza principale. Quale dovrà essere più bella, Venere, o Psiche, *se Venere è la dea della bellezza stessa, e Psiche fu invidiata da lei? Psiche allora già resa immortale non deve essere inferiore a Venere: e di quali grazie dovrà il pittore privare questi due personaggi per darle alle Grazie stesse? Dunque se ciò non potrà fare, dovrà mettere tutta la varietà nei gesti; essendo la bellezza perfetta una sola. E ancorchè si potesse cercare una quasi impercettibile varietà nella diversa gioventù, sempre resterà un quadro di una sola bellezza rappresentata in cinque età, e cinque gesti: Vi resta la varietà del Cupido, e Imeneo, ma questi ancora non potranno fare altro effetto, che come se si volesse accrescere la dolcezza del mele con porvi del zucchero. Il luogo della scena è anche svantaggioso per un bell' effetto, dovendosi fare come se fosse in cielo, dove la chiarezza dei nuvoli, e dell' aria non permetterebbero, senza uscire dal verisimile, e che farebbe senza forza nel colorito, nessuna massa di oscuro, la quale rilevasse la bellezza delle carni delle figure. Tutte queste difficoltà non sarebbero insuperabili; e non mi mancherebbe industria per eseguirlo: ma siccome in oggi le idee, e i giudizi dei dilettanti si vanno rego-

lando secondo gli uomini grandi, che sono stati nella pittura, non si potrebbe in simile soggetto mai dargli gusto. Esaminiamo quale fra tutti i pittori passati dovrebbe dipingere questo soggetto, e quante difficoltà s'incontrerebbero. Il Coreggio, pittore della maggior grazia, avrebbe il riso nelle bocche, l'eleganza nei contorni, e la grazia nei gesti; ma chi gli darebbe la nobiltà, la correzione, e la vera bellezza? Raffaello lo farebbe con correzione, e le figure ben vestite; ma le sue donne farebbero sempre mortali, e non dee; e Cupido più austero, che bello. Guido, pittore della venustà fra tutti i moderni, pur mancherebbe di correzione, e di scelta. Finalmente mi pare, che altro che nello stile degli antichi Greci potrebbe trattarsi questo soggetto. Ma ciò non sarebbe approvato ne' tempi nostri, e per farlo ci vorrebbe il pennello d'Apelle, e la generosità d'Alessandro; o se no, in me la fortuna di Zeusi, che ben volentieri m'impiegarei per servire un sì delicato dilettante come quell'amico di V. S. Ill^{ma}. In quanto poi al prezzo la supplico di volerlo disingannare, acciò non faccia regola sopra il quadro del sig. Hor; mentre se il detto signore si ricorda della commissione, che diede al sig. Jenkins, era per un quadro di due sole figure; ma inviando molto tempo dopo fatto il patto una misura, nella quale era impossibile fare un quadro ragionevole con due sole figure, amai piuttosto di perdere delle mie

fatiche, che guastar l'opera; e perciò aggiunsi le altre figure, e mi fu pagato dal sig. Hor per due sole.

Roma

Al signor N. N. (a)

9.

LA di lei lettera in data dei 15. agosto mi ha molto rallegtrato, principalmente perchè mi ha tolto il timore, che avevo, che V. S. Ill^{ma} per cagione del mio lungo silenzio potesse essere indisposta contro di me; ed ho sommo piacere di aver ora l'occasione di mostrarle la mia emenda. Le devo rendere molte grazie per la buona opinione, che ella ha di me, per la quale ha fatto stampare la descrizione de' miei quadri in pastello. Essi sono molto ben descritti; e non ho da farvi che una sola riflessione; cioè, che V. S. Ill^{ma} in vece di carta avrebbe potuto dire un volume, o rotolo di pergamena (b): il che per altro poco importa. Mi rincresce solamente, che i quadri stessi non siano più grandi, e nè anche grandi abbastanza per meritare tanta attenzione.

Ella mi dà avviso, che l'accademia d'Augusta mi ha fatto l'onore di aggregarmi fra i suoi membri accademici. Questa è la prima notizia, che io ho di essa; e confesso la mia semplicità di non

(a) L'originale tedesco è scritto di carattere del Winkelmann. Suppongo che l'abbiano combinato, e scritto insieme. FSA.

(b) Questo quadro in mezza figura al naturale rappresentava un filosofo. FSA.

avere nemmeno saputo , che ci fosse al mondo un' accademia d' Augusta . Mi riesce però tanto più grato questo onore , mentre ho la contentezza di trovarmici in compagnia di V. S. Ill^{ma} .

Per quello , che riguarda il sig. Winkelmann , egli ringrazia moltissimo V. S. Ill^{ma} per la buona memoria , che ha di lui ; ma è tanto poco attaccato alla vanità , che appena sapeva , che cosa rispondermi sulle di lei gentilissime proposizioni ; onde ciò rimane a di lei beneplacito . Egli non ha notizia , che in Dresda si faccia una nuova edizione francese . Potrebbe ciò nonostante essere così ; non avendo egli avuto lettere di là da molto tempo . Presentemente è occupato in continue ricerche sull' arte , e costumi degli antichi . Ha intrapreso a scrivere un' opera , che contiene la materia la più sublime , e le più perfette bellezze dell' arte ; poichè deve essere la descrizione di cinque delle più scelte statue antiche . Se quest' opera riesce , come lo tengo per sicuro ; egli non avrà bisogno di maggior onore . Io sono certo , che non la darà alla luce senza che abbia una particolare perfezione . Le molte bellezze , che egli scuopre ogni giorno nelle sublimi opere dell' arte degli antichi , rendono la di lui penna un poco più tardiva ; ma in contraccambio più prudente , e sublime di prima . Io ho il contento di godere della di lui amicizia ; e passiamo insieme piacevolmente molte ore . Egli mi nutrisce del suo sapere ; e quando è

stanco, principio io a ragionargli dell' arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri, e del sapere fondato degli antichi maestri: il che gli è di tanta soddisfazione, quanto lo è a me il sentir lui. Se ella volesse prendersi l'incomodo di somministrare qualche argomento alle nostre conversazioni, la preghiamo di concerto, di farci l'onore di descriverci il piano, e il sistema dell' accademia, acciocchè possiamo vedere, se siamo in grado d'impiegarci in qualche cosa a di lei servizio. Dal foglio, che mi ha trasmesso, non posso capire, che relazione abbia la descrizione della vita del Tempesta coll' accademia di Augusta. Io non trovo profitto in somiglianti descrizioni, ripiene di lodi più che di verità; ed abbiamo vite di pittori a sufficienza. Secondo la mia opinione, sarebbe meglio empirlo di nuove storie dell' arte, o in mancanza di esse con qualche cosa, che potesse istruire il mondo; come sarebbero descrizioni dei principali modelli dell' arte, cioè dei quadri, e statue de' primarj artefici, nelle quali si rendesse conto delle principali regole, e motivi della loro bellezza.

Benchè io non abbia l'onore di conoscere il sig. Pierre; avendo egli la bontà di pensare a me, prego istantemente V. S. Ill^{ma} di volergli far gradire i miei ringraziamenti, e saluti; come anche al sig. Silvester. Se il sig. Rehe si trova ancora in Parigi, la prego di salutarlo da mia parte.

Vorrei darle qualche novà. Male non si deve dire; ma di buono non ne so niente.

Il sig. cavalier Natoire ha dipinto ultimamente la volta della chiesa nazionale francese; ma ciò, secondo la voce comune, è riuscito a suo disonore. La composizione è molto cattiva; poichè una linea di figure taglia il quadro rettamente per traverso; e in tutta l'opera non è intesa la prospettiva. S. Luigi siede tutto armato in cielo avanti Gesù Cristo, non ostante che non si dovesse rappresentare che la di lui anima. Più a basso vi è la Francia inginocchiata avanti la tomba del re. Il cattivo disegno poi in tutto sorpassa l'immaginazione. Non vi è proporzione nelle figure: mani, teste, e piedi sono molto cattive: il colorito è duro, e macchiato; e non vi è niente di deciso, e terminato nei panneggiamenti. Mi dispiace, che un forestiere abbia fatto una cosa tanto cattiva in Roma. L'infimo dei pittori di quì, cioè di quelli, che si possono nominare, l'avrebbe fatta meglio. Intanto il sig. Natoire ne è molto contento. Che non fa la supèrbia!

Supplico V. S. Ill^{ma} di volermi continuare la sua benevolenza. Mi offro a servirla in tutto quello, che mi sarà possibile; e perciò la prego di comandarmi, mentre ho l'onore di essere.

Roma il 1. settembre 1756.

Al signor Guibal (a) .

IO.

VOi mi parlate di un' accademia . Sapete benissimo , caro amico , che le accademie devono essere composte di tre parti principali , che sono , buoni modelli , o esemplari ; maestri , che sappiano insegnare ; e giovani , che possano imparare . Per avere queste tre cose ci vogliono denari . La prima deve essere della più perfetta natura ; vale a dire , statue antiche , e pitture dei primi maestri dell' arte , Raffaello , Coreggio , e Tiziano , o almeno delle buone copie . I secondi devono essere persone , che conoscano gli esemplari per poterli spiegare , e per servirli essi stessi di esemplare . I terzi devono essere gente umile , e ubbidiente , scelti per li loro talenti , non per benevolenza , o per protezione . La politica di un' accademia deve essere il vincolo della gratitudine ; gli onori per premio , e l' ignominia per castigo . Si deve procurare , che essa sia repubblica in sè stessa . Dopo che un principe le ha donato un capitale di certa somma , le sue entrate devono essere fisse , e dopo un certo tempo essa dovrà poter sussistere da per sè . La possibilità di ottener queste cose dipende dall' aver un

(a) L'ho tradotta dal francese . Il fig. Guibal è stato allievo di Mengs , e poi primo pittore del duca di Wittenberg a Stutgard , ove morì nel 1785 . Fra le di lui carte vi dovrebbero essere state altre lettere degne d'esser pubblicate , per quando ho capito da certe di lui memorie , che ho avuto nelle mani , dalle quali ho cavato queste . FRA .

principe potente, e seriamente virtuoso, che non ami soltanto le arti, ma che le stimi come per un dovere annesso alla sua carica, ajutandole per ornamento del suo paese, e per civilizzare la sua nazione: che abbia in vista l'amor de' suoi sudditi, non il semplice suo piacere; se purè il suo piacere non fosse di far del bene. Senza di questo tutto farebbe una velleità. Perdonatemi se forse parlo di cose troppo difficili a trovarsi. Prendetene le parti possibili; perchè se non si può servire al publico, almeno si può dare un trattenimento ai signori grandi, e giovare a sè stesso. Questo è quello, che vi raccomando, ed è la miglior cosa, che si possa fare a questi tempi.

Roma li 22. aprile 1756.

Al medesimo.

II.

IO sono stato tanto occupato, che quasi non ho avuto tempo da far le cose mie; tanto più che ho avuto molti pensieri per la testa tanto per il quadro grande (a), come ancora pe' gli affari della corte, a tal segno, che sono stato costretto, non potendo più soffrire, di prendere il mio congedo (b). Così sono libeo. Adesso, grazie a Dio, mi trovo pieno di lavori: fra gli altri ho da fare due quadri

(a) Intende di quello fatto per la chiesa elettorale di Dresda. FEA.

(b) Avrà forse avuto intenzione di dimandarlo; o se lo domandò

non l'ottenne; perchè è certo che continuò nel servizio anche negli anni appresso, ed ebbe i suoi assegnamenti. FEA.

per il re di Prussia a mio gran genio; essendo due belli soggetti d'Ovidio (a).

Giorni sono ho veduto in iscritto l'idea della nuova accademia di Bareith; e veramente mi dispiace, che il Margrave non sia un signore più potente, per eseguire questo suo lodevole pensiero. Ma così temo, che vi mancheranno tre cose; cioè denari, maestri, e scolari. Nondimeno io ci ho piacere; perchè voi sapete quanto avrei genio di fondare un' accademia, come mi pare che ne abbiamo parlato: e questa del serenissimo Margrave potrebbe dare idea a qualche signore più potente di farne una.

Roma li 14. agosto 1756.

Al medesimo.

12.

HO ricevuto con indicibile piacere la carissima vostra dei 12. febraro dell'anno corrente; e mentre appunto stavo occupato col pensiero colla vostra persona, ricordandomi della sincera vostra amicizia; al che mi ha dato particolar motivo l'avere appunto incaricato ad un giovane del mio studio il ritratto mio, che richiedete. Non avrei tardato finora di compir questo amichevole dovere, se non avessi trovato la gran difficoltà, che i giovani si confondono talmente nel copiare le mie opere, che compariscono assai inferiori a loro medesimi. Ma finalmente avendo veduto l'impossibilità di

(a) Si veda l'altra lettera quì avanti n. 6. FEA.

ottenere buona copia, mi sono risoluto supplire io medesimo alla mancanza loro con ritoccare l'opera: ciò che finora per mancanza di salute mi riusciva impossibile; ma lo stato presente di questa, benchè abbattuta da estrema debolezza, non ostante mi lascia sperare di poter eseguire questa mia buona volontà.

Riguardo all'opera di una macchinosa tavola di altare, vi dirò, che non sono più in istato di lavorar per piccoli prezzi; mentre la mia salute, ed età non mi permettono più di lavorare con quella assiduità, e conseguentemente far tanti lavori come altre volte; e sapendo altresì, che i generosi prezzi, coi quali vengo premiato dalle altre nazioni, non sono ancora introdotti in Germania. Onde suppongo, per non spaventare cotesti signori, che chiedono l'opera, converrà piuttosto prendere la scusa, che mi manca il tempo per copiarli. Non ostante per non lasciarli senza puntual risposta, vi sodisfarò con dirvi, che per il prezzo, non posso far la detta opera a meno di ottomila zecchini, avendolo stabilito a cinquecento per figura. Onde essendo nel soggetto le figure assolutamente necessarie in numero di tredici; e che una macchina così grande per compirsi con grazia avrebbe almeno bisogno di tre figure accessorie, non posso farne altra valutazione, che la sudetta. Questo prezzo in altri paesi non pare certamente molto alto; mentre il quadro, che io feci alla fine del 1777., di Perseo, An-

dromeda, e un Imeneo fanciullo, essendo stato messo in vendita a Marsiglia, vi è stato offerto nove mila scudi romani; ed il proprietario, non lo ha voluto lasciare per questo prezzo, parendogli poco (a). Sicchè quello, che io chiedo, appena è una terza parte di ciò, che i dilettanti, e gl'intendenti valutano le mie opere (b).

Roma li 6. marzo 1779.

Al signor Raimondo Ghelli (c).

13.

DOvevo già da molto tempo rispondere ad una sua gentilissima; il che mi è stato impedito per essere stato bastantemente male di salute, come V. S. avrà inteso da mia cognata. Adempisco dunque al presente, meglio che posso, al mio dovere verso di lei.

(a) Questo fatto non sussiste. Le vicende di quel quadro si dicono da me nella nota alla vita del nostro autore pag. xxxiv. FEA.

(b) La seconda parte di questa lettera è stata già stampata dal sig. Doray de Longrais *Œuvr. de M. Mengs*, pag. 15. FEA.

(c) Nelle varie copie, che sono state fatte di queste due lettere, vi era annessa anche questa nota del sig. Ghelli, che io mi faccio un dovere d'inserire tal quale. „Venni prefato da persona autorevole a passare sotto la direzione di un pittore non punto paragonabile a' miei due primi maestri, cioè il cav. Pompeo Baroni, ed il cav. Mengs. Per esimersi senza produr ragioni, addussi la scusa, che vivendo io in casa del cav. Mengs, ed aven-

do un condiscipolo valentuomo, con il quale potevo consigliarmi, nella persona del sig. de Maron, non mi sembrava ben fatto il passare sotto altra direzione; ma che ne avrei scritto al medesimo Mengs per sentirne il suo consiglio, come feci, significandogli però la mia contrarietà al pittore proposto, e pregandolo di una risposta ostensibile; aggiungendo poi, che in altra lettera mi scrivesse il suo sentimento senza verun complimento. Mi è sembrato, che ambedue possano servire d'istruzione alla gioventù: la prima per chi già è avanzato nell'arte, e viene a studiare a Roma, ed è dotato di gran talento; e la seconda per la comune della gioventù; benchè un direttore in qualunque tempo è sempre buon

La materia della di lei lettera è piuttosto difficile per darle risposta adeguata, per essere soggetta ad infiniti casi. Ella mi domanda, se sia meglio studiare in Roma sotto un maestro; o se sia meglio studiare da per sè le opere de' valentuomini, che ivi si ritrovano. Di qual parere io possa essere su questo particolare, lo testimifica la condotta mia, che fu di studiare sempre le opere de' valentuomini; perchè vedevo il funesto esempio di tanti giovani invecchiati negli studj de' professori, quasi senza il minimo frutto. Sentivo i pareri dei migliori fra quelli: gli uni davano per regole le pure azioni pratiche de' loro maestri; altri contradicevano un giorno quello, che il giorno avanti aveano raccomandato agli scolari come regole infallibili; altri parlavano in un modo, ed operavano all'opposto; e tutti si disprezzavano l'un l'altro. Non vidi altro, che invidia; le scuole divise in sette, e Roma ridotta in un laberinto, in cui quasi necessariamente dovevo perdermi. Non ebbi allora altra scorta, che la ragione, e i documenti, che avevo ricevuto nella mia educazione, mediante la lettura de' buoni libri, prin-

configlio averlo, come l'ebbe lo stesso Mengs nella persona del padre; ed il Batoni, che più volte ho inteso a dire, che quando venne a Roma si trovò imbrogliato nella scelta d'un maestro: che però si contentò di comunicare le sue idee, e sentire i consigli di Francesco Bianchi, detto d'Imperiali: e sì dall'uno, che dall'altro più volte ho

inteso, che dagli altri giovani pittori venivano burlati. Mengs non rispondeva nulla, e studiava; ed il Batoni solamente diceva questo motto: *vedete che belle spalle larghe, che Dio mi ha fatte*; e nulla più, studiando a più potere. Dalla loro riuscita vediamo chi merita le burle „ F. A.

cipalmente delle vite de' pittori. In essi cercavo come aveano fatto que' primi uomini, che erano riusciti valenti. Vi trovai un Michelangelo, che il primo franse le catene dello stile secco, studiare le opere antiche trasportate a Firenze dai Medici, e poste nella galleria, dove questo grand' uomo studiò con altri giovani; ed ebbe da quelle il primo latte: nell'antico conobbe un'intelligenza superiore, che l'invitò allo studio dell'anatomia. Succedette Raffaello, che cominciò ad apprendere colla soggezione dell'accuratezza; ma a tempo vide in Michelangelo una medicina contro il pericolo dell'infermità del secco; e venendo a Roma il suo bello spirito trovò il vero suo pascolo nell'antico, di cui si formò uno stile misto col vero, che richiede la pittura. Sorse in Lombardia un altro sole dell'arte, un discepolo del Mantegna appassionato dell'antico, che non è ragionevole di credere che lasciasse ignorare a quel discepolo quello stesso, che egli tanto adorava: parlo del gran Coreggio. Questi dotato del più tenero temperamento, forse col primo latte dell'antico schivò il contagio del secco, ed entrò col suo gran talento nel vasto campo del più bel gusto. La facilità, che questi uomini grandi acquistarono, ingannò i loro discepoli, i quali presero l'effetto per la causa; imitando la loro facilità, e non i loro studj: e così di nuovo cadde la pittura. Dopo venne la gran pratica in luogo degli studj fodi; ma finalmente ne' gran talenti

de' Caracci si riebbe . Essi studiarono principalmente le opere del Coreggio , e poi tutti gli altri : e così entrò , e cominciò nella pittura quella strada , che di poi abbiamo tutti seguitato ; che è di prendere da tutti i valentuomini le parti , che più si confanno al proprio genio . Avendo per tanto fatte queste riflessioni , ho cercato di andare a raccogliere l'acqua alle prime fonti , fare gli studj più solidi , che mi è stato possibile ; cioè dell'anatomia , della prospettiva , e di tutte le altre regole fondamentali dell'arte : avendo sempre presente la gran sentenza del Buonarruoti : *fare che la mano ubbidisca all'intelletto* ; senza di che ogni fatica è vana . Questa strada è in sè molto difficile , e ci vuole un genio istancabile . Allora bisogna sempre avere l'attenzione , che la pratica , e la teorica vadano del pari ; perchè se la teorica supera la pratica , la mano diventa tremola , e timida . Perciò è necessario sopra ogni altra cosa di copiare spesso quadri di gusto facile , grande , ed aperto , e non stentato . Perdoni la di lei intelligenza questa lettera così male scritta : ella supplirà il resto , perchè io mi trovo ancora mezzo stordito ; e solamente ho scritto questa , per non mancarle troppo . Intanto ho il piacere di protestarmi pieno di stima .

Madrid li 9. novembre 1767.

Al medesimo .

14.

PERdonerà se la lettera dell' ordinario scorso non è forse riuscita di tutto suo genio; ma io non sapevo come contenermi per non tradire la verità, e nello stesso tempo eseguire li di lei ordini: Il suo desiderio di sapere il mio sentimento mi obliga di suggerirle in questa ciò, che mi pare più conveniente da farsi da lei a suo maggior profitto. Non intendo, che V. S. si soggetti assolutamente ad andare da un maestro. Non oltante è necessario di apprendere da qualcuno quella parte, che si può chiamar l'atto pratico della pittura; altrimenti si ritarda molto quel progresso, che si potrebbe fare; ed alcune volte si rende poi in certi anni impossibile quel passo, in sè stesso tanto difficile; voglio dire quello da giovane studente allo stato di pittore. Molti invecchiano senza mai diventar pittori; ed al solito per avere preso cattiva strada negli studj. La prima parte, che si deve imparare, è il disegno. Questo consiste in due parti principali: la prima è l'accuratezza, cioè quella puntualità ne' contorni; e questa non s'ottiene altrimenti, che mediante un frequente uso di disegnare, non perdonandosi nè pure il minimo errore senza correggerlo: di modo che il veder giusto si faccia abito. La seconda parte è l'intelligenza delle forme, e del modo di vederle. A queste si aggiunge il rilievo, che si deve espri-

Mengs Op. Tom. II.

V

mere per dar ad intendere al riguardante le forme, non solo nella parte del contorno, ma ancora nello spazio, che contiene. Queste parti si apprendono con lo studio dell' anatomia, della prospettiva, e del chiaroscuro. Fatti questi studj, sarà facile apprendere dall' antico, e dalle opere degli uomini grandi le belle forme; ed in tutto ciò fa più la propria applicazione, che l'insegnamento de' maestri. Ma non è così nella seconda parte principale della pittura, cioè nel dipingere; poichè questa consiste più in una buona pratica, e in un buon abito, che nella teorica; e per acquistarlo bisogna veder operare coloro, che possiedono quelle parti. Perciò deve si cercare fra' professori quello, che dipinge con più facilità, più speditamente, di buon impasto, e di forza; che sia generoso nel lasciarsi vedere dipingere, ed anche di prendere la tavolozza, e pennelli per correggere gli errori del discepolo, acciò conosca meglio i propri difetti. In questo modo acquistando una certa pratica, si deve andare a copiare le opere de' valentuomini, e copiarle con una certa libertà, acciò si abbia tempo di profittare della vita, e non fare come ho veduto fare ad alcuni, che studiando nulla imparavano per il molto tempo, che mettevano alle cose, che intendevano fare per istudio; e perdevano più la pratica, che non l'acquistavano. Questo è il parer mio, parlandole con quella sincerità mia solita.

V. S. mi domanda se vorrei un getto dell' Antinoo? anzi ne vorrei due, uno intiero, ed un altro in pezzi; ma più volentieri acquisterei la forma, se Mr. Luigi la volesse dare. Mi dicono, che esso tiene le forme di molte teste di filosofi, che avrei piacere d'avere. Desidererei anche sapere, quanto costerebbe il gruppo del Nettuno del Bernini; e che ella mi facesse il piacere di domandare ai formatori, quanto importerebbe per formare il gruppo del Laocoonte con li figli, e l'Apollo di Belvedere: come ancora, che ella vedesse l'abate David, che aveva certe copie della cupola del Coreggio, ed altre pitture buone, se le venderebbe a prezzi discreti, perchè le acquisterei. Mi comandi, ec.

Madrid li 16. novembre 1767.

Al medesimo.

15.

HO avuto un dispiacere grandissimo nel sentire la disgraziata morte dell' amico Winckelmann; ma siccome al fatto non vi è rimedio, ho cercato di consolarmi con la speranza; che egli abbia fatto una buona morte; e goderà per conseguenza la felicità eterna, più d'ogni altra cosa pregevole. L'uomo comincia a morire pria che nasca; e allora stesso che comincia a vivere, gli diviene inevitabile la morte. Questa non deve spaventar tanto; ed inoltre credo, che l'ora di essa sia determinata per ognun-

no inevitabilmente. Può dunque soltanto differire nel modo, il quale anche poco importa, quando non nuoce all' anima, e all' onore. Perciò non devono piangerfi che quei, che perdono la vita eterna. Se esaminassimo bene l' effetto, che ci fanno gli accidenti, che succedono ad altri; conosceremmo forse, che più si piangono le proprie miserie, e le perdite nostre, che le altrui nella morte degli amici.

Dalla funesta morte del mio caro amico sarà risultata la vacanza di Antiquario della Camera, che suppongo si sarà data al sig. Piranesi. Ma siccome questi avea la promessa del posto di direttore della Calcografia Camerale, nel caso, che vacasse, o la prima che fosse stata vacante; mi prega il sig. Antonio Barbazza di vedere, se per mezzo di quei signori, che mi favoriscono, si potesse ottenere, qualora fosse stata conferita la prima al signor Piranesi, che gli sia promessa la seconda; essendo cosa della sua professione. La prego dunque farmi tanto favore di fare il possibile per favorirlo, perchè lo stimo per un uomo onestissimo, e buon amico; ma qui non posso fargli fare la sua fortuna, non essendo miglior pittore dei professori del paese; ed io non debbo fare ingiustizia. Ho terminato, e consegnato il quadro: il re ne fu contento, e mi ha regalato 20000. reali (a).

(a) Sono mille scudi romani. finito qualche opera grande a fresco, e talvolta anche dopo aver fatto qualche opera a olio. F.A.

Ho consegnato anche quello del principe, ed ha piaciuto molto. Tutti stiano con salute. Mi raccomando alla di lei amicizia, e sono di vero cuore.

Madrid li 19. luglio 1768.

Al signor Bernardo del Barranco (a).

16.

HO ricevuto la lettera di V. S. in data dei 26. luglio, dalla quale ho inteso con molto piacere il buono stato della sua salute; e nello stesso tempo, che ella ha una tanto bella occasione di approfittarsi delle più insigni opere del divino Coreggio: fortuna, che in parte le invidio; perchè sebbene io conosca, che per un verso sia più necessaria per lei; sono peraltro sicuro, che a me gioverebbe più; perchè in quella sorte di opere si scuoprono delle bellezze a misura delle proprie cognizioni. Vedo che ella ha osservato con attenzione le opere del Coreggio: però chi ha provato di far opere grandi, e desidera imitare quest' uomo divino, conosce quel punto più difficile, che è di fare le cose più difficili in maniera, che compariscano facili. Questo dipende dalla varietà grande espressa con moderazione, che produce grazia, e merito; e in ciò fu singolare il Coreggio. Non mi trattengo a risponderle intorno alle altre cose, che V. S. mi dice di aver veduto; perchè

(a) Questo pittore spagnuolo, a Madrid. Da lui ho avuto queste stato scolare di Mengs, come diti due lettere in spagnuolo. FRA. qui avanti *Tom. I. pag. 174.*, sta ora

ella vedrà Raffaello in Roma , come vede il Correggio in Parma ; voglio dire , molto più grande di quello , che ella possa immaginarfelo . Ma bisogna che si ricordi di quello , che le ho detto ; doverfi notare in Raffaello sopra tutto la perfetta espressione delle passioni , o affetti umani . Ci sono stati anche altri pittori eccellenti nelle espressioni degli affetti , come furono i Caracci , e il Domenichino ; ma non sono stati generali in tutti i generi di esse , nè tanto perfetti nella giusta misura degli affetti . In Raffaello al contrario ogni espressione è adattata al carattere della persona ; e la persona , che ha quella tale , o tal altra moſſa , ed esprime un tale ſtato del ſuo ſpirito , ha parimente nelle forme della faccia , e nella proporzione del corpo quella complessione , che hanno gli uomini , che regolarmente inclinano a quelle passioni , e alla elezione di quel tale ſtato . Non ci è ſtato pittore , che abbia tanto variato le proporzioni , le forme , le fiſonomie , gli andamenti , e tutte le circostanze , come Raffaello . In ſomma queſto è il pittore della verità nei coſtumi dell' uomo , e dello ſpirito , che lo muove . Tutto ciò è rappresentato con uno ſtile eccellente , nel quale ha ſcartato tutto l'inutile , e tutto quello , che in altri gli pareva ſoverchio ; e le frivolezze , che non hanno che fare coll' aſſunto . Quindi proviene quella apparenza di facilità , e di chiarezza , mediante la quale ſ'intende ſenza fatica

quello , che egli ci ha voluto far vedere nelle sue opere .

V. S. seguiti ad applicarsi ad imitare la pulizia del pennello del Coreggio , perchè il tocco del buon gusto non lo può conseguire chi prima non impara a dipingere con diligenza .

Madrid li 29. agosto 1768.

Al medesimo.

171

Ricevei puntualmente la sua lettera , di cui ella mi parla nella sua ultima dei 26. dello scorso novembre . Mi dispiace che ella abbia perduto un buon amico nella persona dello scultore di S. A. Ho gradito molto l'avviso delle forme , che si trovano nello studio di esso , e vedo che ella pensa bene a vantaggio di quest' accademia di Madrid . Però non ho creduto conveniente finora di parlare di questo ai signori dell' accademia ; perchè queste Eccellenze hanno risoluto di far formare tutte le statue ; al qual effetto già si sono dati gli ordini opportuni . Ciò non ostante, in queste feste spero di vedere quei signori , e farò loro presente l'attenzione , e buona volontà di V. S. Ella mi faccia il piacere d'informarsi , in che stato siano quelle forme ; perchè ho inteso , che quella dell' Ercole restasse maltrattata quando ne fecero il primo gesso ; e desidererei sapere se in Parma vi siano formatori capaci di fare gessi , e quanto verrebbero a costare ognuno : perchè allora potrebbe forse tor-

nare a conto di farne acquisto per maggior sollecitudine , e minor costo .

Le rendo grazie delle notizie ; ma finora non ho potuto andare alla corte , perchè il mio figliuolino ha avuto il vajuolo , e la femina più piccola ne è morta : onde non posso andare a palazzo prima di 40. giorni . Mi avrebbe rallegrato non poco il sapere il prezzo della Madonna della scodella , avendo io sicura speranza di farla vendere . Basta che non ne parlino con altri : e sebbene questo quadro non sia paragonabile a quello del s. Girolamo , non lascia d'essere molto bello . Quando lo vidi era molto ben conservato ; e mi farà il favore di dirmi , come si trovi al presente .

Ora avrei da proporle una cosa : ella veda se può giovarle . Qui abbiamo uno scultore giovane , e bravo , che forse ella avrà conosciuto , chiamato Isidoro Carnicero . Questi non ha quì opere di qualche merito da fare ; e perciò mi è parso , che sarebbe bene , che ella cooperasse cogli amici a trovare d'impiegarlo ; dovendo essere un onore della nazione l'averne uno spagnuolo impiegato in una corte d'Italia . Per ciò , che riguarda la sua abilità , posso farne fede io stesso . Godo , che ella sia riuscita con tanto onore nelle sue copie ; e non si maravigli , se io ne temevo ; perchè le assicuro , che mancherebbe il coraggio anche a me , se avessi a copiare il quadro del s. Girolamo . Almeno quando io vidi questo quadro , mi parve tanto eccellente in grazia ,

forza , morbidezza , impasto , maneggio , e colorito , che nessun' altra pittura potesse paragonargli . Vero è però , che è molto tempo da che io lo vidi , e fu nel 1745. ; e se ora mi facesse lo stesso effetto , certamente che io non mi ci proverei a copiarlo , per timore di non riuscirvi . In conseguenza se V. S. ne ha avuto quell' onore , sono sicuro del suo grande avanzamento , e me ne rallegro ben di cuore . La stanza dipinta da Agostino Caracci io non l'ho veduta . Mi pare peraltro , che sarebbe molto più utile per lei di farsi degli schizzi di tutte le opere del divino Coreggio , per impossessarsi bene del suo stile , e grazia sovrana in tutte le parti della pittura . Questa occupazione le sarebbe tuttavia più vantaggiosa , che farne copie finite ; perchè in queste si esamina molto bene la invenzione , la composizione , il disegno , il chiaroscuro , il colorito , i panneggiamenti , ec. ; ma però s'impiega molto tempo ; e molte volte la maggior attenzione va a finire nella pura imitazione apparente , essendo impossibile ottenerne la sostanziale ; non essendo quello , che copia , uguale all'autore , che fece l'originale , e dello stesso stile : il che non succede facendosi molte copie in piccolo , e un poco leggere . Con queste si acquista facilità in uno stile buono , e si osservano le cose principali , nelle quali esso consiste : si rivede la varietà delle cose , e come si possano trovare in uno stesso stile ; e finalmente si va entrando nelle idee di un professore , e

s'intende come egli concepisse diversamente da un altro le espressioni della natura, che è sempre la stessa, quantunque sia concepita diversamente da ciascun uomo, che riceve le impressioni di essa per mezzo dei sensi. Queste fanno maggiore, o minor effetto, secondo che più, o meno sono corrispondenti al temperamento, organizzazione, e costumi; d'onde nasce la varietà delle produzioni pittoriche di ciascuno, che opera nella sua professione secondo che gli oggetti gli sono più simpatici. Finisco, ec.

Madrid li 20. decembre 1768.

Al signor Carlo Giuseppe Ratti (a).

18.

DOvendo fare il ritratto di S. A. il sig. principe, dissi di non aver colori, nè tele, nè pennelli; e sopra di ciò mi fu risposto, che farebbe facile avere il tutto da Genova, se volevo formare una lista di tutto quello, che avessi di bisogno: ed ecco come è andato il negozio. Siccome dell' altra lista data ad Alessandro Cittadini non ne avevo allora rincontro alcuno, non potevo far conto sopra quella commissione, della quale ignoravo l'esito.

Sento che V. S. ha di già consegnato la cassetta con li colori alla signora principessa: ma mi dispiace, che non l'abbia prevenuta di mandar-

(a) Il cav. Ratti, che ora si fa le seguenti lettere inedite a lui di-
onore in Genova colla pittura, è rette, coll' altra appresso diretta a
stato scolare, e amico di Mengs. suo padre, F. A.
Da lui ho cortesemente ricevuto

mela per altra via. Ora la prego di procurarmi un pezzo di cristallo, il più forte, che potrà trovare, della grandezza in circa d'un foglio di carta aperto, di quella, su cui ella scrive le sue lettere a me dirette. Questo pezzo di cristallo deve servire per macinarvi i colori finissimamente. Se per ciò ella potesse trovarvi un macinino proprio, ne avrei piacere; però di questo non se ne metta in pena, poichè troverò altro ripiego in quel caso. La prego ancora di procurarmi una libra, o due di gesso da presa, ed una libra, o due di pece, un par di cortelli da colori di ferro, o sia acciaio, pieghevoli, e puliti.

Non dubito, che la tavola (a) farà perfetta più assai di tutto quello, che io potrò dipingervi sopra; poichè io non sono nel numero degli uomini grandi di quei felici secoli, nè già mi tengo paragonabile ad un Cambiaso: ma solo dipingo volentieri in tavole, perchè mi piace quel terso, e pulito, che pare mi rimproveri la mia ignoranza, e negligenza, quando operando mi rammento que' professori divini, che soleano adoprarle. Non sia però questo mio piacere interpretato come una troppa stima, che io facessi delle mie povere fatiche; poichè vi sono ancora delle pitture assai cattive dipinte in tavole buonissime. De' libri, che mi dice, ne avrò som-

(a) La tavola qui nominata servì per dipingervi in Monaco la Mengs l'ultimò in Roma, e portatolo a Firenze nel suo ultimo viaggio per la Spagna, lo donò alla Granduchessa. RATTI.

mo piacere. Intanto mi conservi le sue grazie, facendomi l'onore di credere, che sono con la più perfetta stima, e considerazione.

Monaco li 31. gennaro 1770.

Al medesimo.

19.

DA uno all' altro corriere ho finora sperato ricevere delle sue care nuove, con qualche notizia se aveva, o no, ricevuti due schizzi di un' s. Michele, che alla meglio che potevo, e con la maggior fretta avevo disegnato, e spedito il giorno 26. del prossimo passato febbrajo. Ma mi trovo finalmente col maggior dispiacere, mentre, oltre di non aver avuto risposta de' detti disegni, mi vedo ancora privo delle sue gentilissime, e graziosissime lettere, con le quali sì spesso mi sono rallegrato. Prego dunque V. S. di fare ogni diligenza per rinvenire dove possano essere andati i sudetti schizzi; ed acciò ella possa meglio fare le diligenze, le mando qui complicato l'attestato del maestro di posta di Ventimiglia. Potrà inoltre far ricerca in casa del sig. de Beltran per sapere se a caso il suddetto piego fosse stato consegnato al medesimo, come fu raccomandato al corriere, che facesse in caso, che non sapesse la di lei dimora. Temendo che nè anche ella abbia ricevuto le altre mie lettere, le replico avere ricevuto tutto quel-

lo , che ha avuto la bontà di mandarmi . ^Mi riprotesto , ec. (a) .

Monaco li 15. marzo 1770.

Al medesimo .

20.

STo troppo travagliato dalle emorroidi per potermi estendere lungamente . Intanto le invio quattro pensieri a scarabocchiatura , de' quali potrà scegliere , come le dissi nell' antecedente mia . Stando gravemente afflitto jeri sera non potei far altro , che indicare il numero 4. Il numero 1. e il 2. volendo potrebbero servire al bozzetto suo , cioè servendosi della figura del pastore con la pecora (b) , senza mutarla altrimenti come sta nel suo bozzetto colorito (c) . Pregghi Dio per me , che mi faccia star bene , che ne ho molto di bisogno , e mi rassegni , ec. (d) .

Portici li 12. gennaio 1773.

(a) In questa lettera si risponde ad una mia richiesta per un quadro , che io dovevo dipingere , d'un s. Michele , che abbatte Lucifero , alla quale Mengs rispose , col mandarmi due disegni fatti a bella posta , e d'una finitezza inimitabile , che tuttora conservo sotto cristallo . RATTI .

(b) Erano pensieri per un Presepio , o Natività di Gesù Cristo . FEA .

(c) Non ostante l'approvazione di Mengs per questo bozzetto , il sig. Ratti stimò meglio , anche per deferenza al maestro , che si era data tanta pena per lui , di adottarne uno suo vera-

mente bello , su cui fu eseguito il quadro , di cui si parla nella lettera seguente . FEA .

(d) Ho dato volentieri questa , e l'antecedente lettera per indicare dal numero di quei pensieri , o bozzetti fatti da Mengs , e anche in fretta , che egli non era sterile d'idee , e mancante d'invenzione , come è stato detto , e stampato . Mengs avrà fatto sullo stesso soggetto della Natività anche più di venti diversi pensieri con somma facilità , e tutti eseguibili , e sublimi . Del quadro di Perseo , e Andromeda ne fece cinque , o sei . FEA .

Al medesimo (a).

21.

EBbi il piacere di ricevere una gentilissima sua a Barcellona, la quale, ancorchè fosse alquanto antica, mi ha fatto sommo piacere, per sentire in quella le di lei ottime nuove, sì toccante la salute, come l'arte, e l'onore; e di tutto questo mi congratulo con V. S. Altresi ho veduto il di lei quadro del Presenio in Barcellona (b), il quale le posso assicurare, che ha riscosso l'applauso universale; anzi credo, che gliene chiederanno altri due per il medesimo luogo; ciò che le avviso per sua regola. Sommo piacere mi fa, che ella deve andare a Parma a copiare il capo d'opera del Coreggio (c). Ivi, e con questa occasione, prevedo, che farà un grandissimo avanzamento, non andando V. S. a digiuno alle opere di questo divino pittore. Le ricordo ancora in questa circostanza le notizie tutte, che possono rischiarare la vita, e le opere di esso da Coreggio, che raccomando alla sua penna, e spero veder pubblicate (d). La prego salutarmi tutti gli amici, e conoscenti, mentre colla più perfetta stima sono.

Madrid li 12. luglio 1774.

(a) Da lui è stata pubblicata questa lettera in principio delle *Notizie storiche* intorno al Coreggio, delle quali si è parlato nel *Tom. I. pag. 269. FEA.*

(b) Entro la chiesa de' mercadanti. RATTI.

(c) Il quadro, che sta ora in quella real accademia. RATTI.

(d) Si veda qui avanti *loc. cit. FEA.*

Al medesimo (a).

22.

QUando ricevei la gentilissima sua scrittami da Savona, mi ritrovavo ammalato; onde non potei aver l'onore di risponderle come farebbe stato mio dovere, e desiderio. Mi alzai appena da letto, che si ammalò la mia cara moglie con una leggera terzana, che presto si trasformò in febre acuta, la quale la ridusse, con l'aiuto di due celebri medici, alla morte, con mio gran dolore, il giorno tre del passato mese di aprile. Dopo quel tempo ho avuto altre terzane, e sono molto afflitto da fiera tosse, dolori di petto, e di tutto il corpo, accompagnati da gran debolezza. Altra nuova di quì non posso darle; onde solo mi resta il desiderio di saperla più felice di me, come glielo desidero ben di cuore; ed offerendomi a' di lei comandi, mi do l'onore di essere.

Roma li 9. maggio 1778.

Al signor Gio. Agostino Ratti (b).

23.

AVendo inteso, che la cassa con il gruppo della Lotta in gesso è salvamente arrivato a Genova, la supplico riceverlo dal sig. Tealdo, e presentarlo a nome mio all'accademia

(a) Da lui anche pubblicata nell'*Epilogo della vita* del nostro autore, pag. XV. FEA.

(b) Padre di Carlo Giuseppe, sta-

to in Roma scolare di Benedetto Luti. Nel Tomo VI. delle Lettere Pittoriche, pag. 272. si legge qual che cosa spettante a lui. FEA.

Liguſtica per un piccolo ricordo (a); parendomi che queſto pezzo d'antico ſia molto proprio perchè la gioventù ſi eſerciti nel diſegnarlo per accoſtumarſi a belle forme. Avrei voluto mandare ancora qualche altro pezzo utile; ma conoſcendo la ſcarſezza del luogo nell' accademia, mi ſono determinato a mandar ſolo queſto pezzo, che inſieme è bello, e compendioſo. La prego ancora di umiliare i miei riſpettoſi oſſequi a S. E. il principe dell' accademia, ſupplendolo anche da parte mia di proteggere in queſta occaſione le noſtre belle profeſſioni con quella ſplendidezza propria alla caſa Cambiaſo. Pieno di perfetta ſtima, ec.

Roma li 18. gennaro 1772.

A monſig. Gio. Archinto
Prefetto de' Palazzi Apoſtolici.

^{24.}
MI prendo la libertà d'incomodare Voſtra Eccellenza colla preſente, trovandomi nella maggiore inquietudine per l'operetta, che ho avuto l'onore d'intraprendere per ſuo ordine nella ſtanza de' Papiri. V. E. ſa, che laſciai perfezionato il quadro di mezzo, che ella vide; e di più feci una figura di un Moſè con due

(a) Lo mandò nell' occaſione, in dono alla medefima la figura che con diſtinto diploma fu dichiarato ſocio di quell' accademia. Il Mengs, per una memoria di lui. Eg. Carlo Giuſeppe Ratti diede poi FEA.

gli ornati, de' quali lasciai incaricato il sig. Cristoforo Unterperger, uomo capace di eseguirli a dovere; e come tale ebbi l'onore di presentarlo all'E. V.: ma non avendo lo stesso mai favoritiomi di alcuna notizia come andava la detta opera; ed io sospirando, e sperando di giorno in giorno di poter tornare a Roma; vedendo allungarmisi il tempo non ho potuto trattenermi di pregare il sig. Unterperger per lettera di darmi avviso dello stato dell'opera, per consolarmi almeno, che intanto si siano fatte quelle cose, che non dovevo fare io di propria mano. Ma in vece di avere in risposta qualche nuova, che mi consolasse, il professore non mi ha dato risposta alcuna; e da altri ho inteso, che egli medesimo aveva detto, che gl'indoratori non avevano potuto dorare la detta volta per il grand'umido; e che anzi il quadro di mezzo aveva cavato delle macchie per la grande umidità. Non potendo comprendere come sia possibile, che l'umido possa arrivare alla pittura del quadro, che da molto tempo era asciutissimo, avendo io pure dipinto il Mosè immediatamente sotto in luogo simile agli altri, che restavano da dipingersi, senza che il quadro da quella parte abbia mai fatto il minimo risentimento; torno a dire, che mi pare impossibile, che si sia macchiato senza una straordinaria negligenza dei manuali, o una stravagante disposizione del pro-

Mengs Op. Tom. II.

X

fessore (a). Onde per uscire dall' inquietudine ho pregato il sig. Antonio Maron mio cognato, il quale avrà l'onore di presentarle questa mia, di portarsi al Vaticano a veder l'opera, e se occorrerà, fare che si dia aria alla stanza, acciò s'asciutti sollecitamente. Pertanto supplico ancora V. E. di dare i necessarij ordini, acciocchè si faccia ciò, che il detto sig. Maron proporrà da farsi. Spero che l' E. V. vorrà perdonarmi la molestia; essendo troppo naturale, che io sia sensibile di perdere così la prima occasione, che ho avuto l'onore di servire Sua Santità; e che avendovi impiegato circa sei mesi di tempo, per negligenza di altri restassi privo della consolazione di lasciare almeno una memoria della mia buona volontà nel Vaticano. Per non più tediarla, passo a baciarle umilmente le mani.

Napoli li 20. febraro 1773.

(a) Tutta questa inquietudine del nostro autore era senza fondamento. Gli era stato in qualche parte esagerato il male, che in sostanza non era altro, se non l'umido grande della stagione, e del luogo, pochissimo esposto al sole anche nell' estate, che fece da principio comparire umida la stanza. Il vero danno accadde alla pittura in una porzione del fondo qualche tempo appresso, che col consenso di Mengs fu restaurata dal sig. Unterperger, rimettendovi tutto

quello, che si potè, della colla, o ultima incrostatura caduta, con piccoli chiodi di ottone, e dipingendo il resto. L'intonacatura fatta allora a una volta antica, e piuttosto sottile, non ha attaccato col vecchio troppo tenacemente; perciò, e per il calpestio di sopra è intronata ove cade la mano della Storia, che tiene il libro, e rovinerà col tempo se non si ferma anche con dei chiodetti come la sudetta parte di colla. F. A.

Al signor N. N.

25.

COn il presente corriere spedisco il consueto ritratto della real principessa figlia di questi sovrani. Il vero motivo, per cui faccio questo, è perchè S. M. il re padrone lo veda più prossimo al vero stato di questa signora; perchè in quella età mutano le persone notabilmente di mese in mese: ed in fatti di già questa signora è cresciuta d'allora, che la dipinsi; ed oltre di ciò avrò ancora piacere, che S. M. non stia tanto tempo senza vedere frutto nuovo, benchè piccolo, della mia servitù. Giovedì passato mi portai da S. E. il sig. marchese Tanucci, il quale mi ricevè graziosamente, e poi m'interrogò, quando io pensassi partire da qui. Al che io risposi, che lo farei quanto prima. Ma S. E. mi replicò, che non dovevo partire finchè non veniva la risposta di S. M. Cattolica; e non sapendo io ciò, che egli voleva dire, dissi di non averne da aspettare altra; poichè avevo l'ordine di mettermi in viaggio per la Spagna nei primi di aprile. Allora con mia maggior sorpresa mi disse, aver avuto ordine dal re suo padrone di chiedere a S. M. Cattolica, che io facessi un'opera nel nuovo real palazzo di Caserta, e che di ciò dovevo aspettare la risposta qualunque potesse essere. Non ha lasciato di darmi qualche inquietudine una si-

mile proposizione per il timore, che S. M. il re nostro padrone potesse sospettare, che ciò provenisse da istigazione mia, e che forse intendessi con questo prolungare la mia assenza dalla Spagna. Perciò supplico V. S. Ill^{ma} d'impiegarsi ad assicurare il re nostro clementissimo signore, che non ne ho saputo niente fino a quel giorno; benchè il defonto sig. Vanvitelli me lo dicesse prima, cioè, che sapeva che era stato scritto in Spagna a questo effetto. Lo presi piuttosto per un desiderio suo, non potendomelo figurar possibile: onde la supplico assicurare per parte mia S. M., che io in questo affare non ci ho parte; e benchè sia vero, che con gran timore per la mia salute, e vita io vada in Spagna, e che stimerei per gran felicità mia il poter servire S. M. in Italia, facendo volentieri qualche opera distinta in così celebre edificio; non ostante mi è troppo a cuore il terminare ciò, che ho lasciato imperfetto sotto gli occhi del re nostro signore: e se fin ad ora ho tardato ad adempire questo mio dovere, le assicuro, che sono solamente stato ingannato dal desiderio di farmi onore, dall' amore della mia arte, e delle opere mie; avendomi queste preso più di tempo, che non credevo; ma non è stato mai per volontà di esimermi dal dovere.

V. S. Ill^{ma} avrà saputo da altri, che in quest' oggi tra l'una, e le due dopo mezzo giorno è passato all' altra vita il sig. Luigi Vanvitelli (a),

(a) Può vederfi un compendio della vita di questo celebre archi-

che fin quasi agli ultimi momenti ha avuto in mente il palazzo, e la volontà di terminarlo (a). Veramente è un danno, che egli sia mancato in questo tempo, quando si cominciava a pensare di terminare quell'edifizio; e sarebbe peccato se vi mettesse mano qualche altro architetto, che con idee nuove sconvolgesse il concertato del defonto: ciò che pur troppe volte suol succedere nella mutazione degli architetti; essendo vizio assai comune negli artefici di condannare tutto ciò, che è stato eseguito da altri. Ma peggio ancora sarebbe se riuscissero a disgustare il sovrano del proseguimento di questa sontuosa fabrica, che sempre farà un onore immortale al re nostro signore, il quale ha concepito idee così grandi; poichè le intraprese degli uomini sono le immagini dei loro cuori. Io non so qual sia, e di che tempra il figlio, che lascia quì il defonto; ma ci vorrebbe un uomo d'ingegno, e di sapere insieme, come è il nostro don Francesco Sabatini, il quale sapesse unire l'arte dell'architettura al modo, e alla politica necessaria ad impiegarsi con un giovane principe, che ancora non ha sviluppato i proprj talenti per amare le cose grandi, e belle. Basta: Iddio faccia, che S. M. il re nostro padrone protegga questo suo proprio parto, acciò non si abbandoni nel meglio. V. S. Ill^{ma} perdoni, che io

setto nella seconda edizione delle Memorie degli architetti del sig. Francesco Milizia fatta in Parma dal sig. Bodoni, F. R. A. (a) Vuol dire il gran palazzo di Caserta, architettura del Vanvitelli. F. R. A.

la trattenga con questi discorsi , che non sono di affari miei ; assicurandola , che solamente parlo per l'amore , che ho , di vedere andar bene una cosa , che è di gloriosa memoria del nome del nostro re ; e che per questo motivo deve interessarci entrambi : tanto più che se si abbandonasse , farebbe parere una differenza troppo grande tra il padre , e il figlio , la quale in effetto non vi è ; perchè S. M. Siciliana pare inclinatissima a seguitare le tracce del re padre ; essendo solamente per ora differente nella cosa , che ama , ma non nella magnanimità del cuore . La supplico umiliarmi ai reali piedi di Sua Maestà , e pregandola gradire i rispettosì complimenti di mia moglie , e figlia , sono con la più perfetta gratitudine .

Napoli il 1. marzo 1773.

Al signor N. N. (a).

26.

DEsiderando ella di sapere da me , quali mi siano parse le pitture antiche disotterrate nelle città di Pompeja , Stabbia , ed Ercolano , posso dirle , che sebbene io le avessi vedute altre volte , almeno la maggior parte , in un altro viaggio , che feci nel 1759. ; pure avendole vedute di nuovo , non solamente mi sono piaciute ; ma anzi vi ho trovato ancora delle bellezze , che mi hanno sorpreso .

(a) Ho avuto questa interessante lettera dal sig. Alberico figlio dell' autore . FEA .

Queste pitture mi hanno messo in somma curiosità di sapere in che modo fossero dipinte, cioè se a fresco, a guazzo, cioè con colla, oppure a tempera, che si fa coll' uovo; trovandole sempre maravigliose in qualunque modo esse fossero fatte; mentre fra queste pitture se ne vedono diverse fatte con tal finitezza, che parrebbe sorprendente se fossero fatte a fresco; poichè questo genere di pittura non suole dar tempo per potervi impiegare gran diligenza. Altresi non mi pareva possibile, che fossero fatte con colla; mentre questa stando sotto terra perde la forza, e le pitture dovevano svanire, o almeno oscurirsi moltissimo dandovi la vernice; nè potea soffrire, che vi si passasse col pennello sopra; e di più si vedono eseguite nello stesso modo quelle, che stavano impiegate nell' aria aperta, come quelle, che stavano al coperto. Esaminando poi se potevano essere fatte colla tempera, considerai in primo luogo, che la maggior parte di esse sono talmente impastate, e cariche di colore, che non potrebbe farsi colla tempera; mentre in tal grossezza doveva screpolare il colore; oppure talvolta scrostarsi affatto, e stando de' secoli sotto terra imputridirsi, ed ammuffire. Conchiusi dunque e per ragione del modo di dipingere, e per la loro conservazione, che esse non poteano essere fatte in altro modo, che a buon fresco, ma bensì da pittori, che aveano una singolar destrezza, e pron-

tissima pratica (a). Con questa prevenzione le esaminai sempre più d'appresso, e la prima volta osservai in alcune pitture dell' antica Pompeja, di quelle, che erano rimaste all' aria scoperta, che si vedevano ancora i contorni sì degli ornati, come delle figure sgrafiti nella calce fresca: il che solo è praticabile nella pittura a fresco. Parvemi ancora vedere, che i campi di colori semplici; ed uniti, sì de'rossi, gialli, o verdi, o neri, fossero subito messi sull' intonaco fresco, e poi bruniti, ed uguagliati colla cucchiara, e resa così la superficie pulita, e tersa: sopra questa preparazione vi fossero poi stati dipinti di seguito gli altri ornati, e figure immediatamente, come si vede dal non avere le dita la stessa lisciatura, come i fondi. Avendo dunque scoperto quei segni manifesti di essere quelle pitture dipinte a buon fresco, guardai con maggior diligenza ancora quelle, che si conservano nel real museo, e trovai pure in diverse di esse i contorni sgrafiti, come nel quadro del Teseo col Minotauro, e nell' altro dell' Ercole, benchè per altro poco visibili per il grande impasto de' colori, che li nasconde in parte. Più visibilmente si vedono nelle pitture di figure piccole, che rappresentano ballerine, Baccanti, e Centauri, ove si vede chiaramente, che l'artefice ha segnato con qualche stecca, o osso l'insieme delle figure

(a) Non shaglieranno perciò quelli, che ora le vogliono fatte all' encausto, fra i quali è il sig. ab. Requeno nella sua opera sull' antica pittura all' encausto. FEA.

nella calce fresca, e poi con somma maestria, e stile toccato, e dipinto le figurine su quei campi scuri.

L'opinione di alcuni, che non poteffero essere dipinte a fresco per avere varj strati di colore, è in sè falsissima; poichè il fresco riceve benissimo un colore sopra l'altro, eccettuati alcuni pochi, che sono artefatti, o di natura troppo arenosa; purchè non vi passi troppo tempo, ma che si mettano quasi immediatamente un colore dopo l'altro.

E' notabile, che in queste pitture non si scoprono, come nelle moderne, le commissure della calce posta in diversi giorni. Ma questo può derivare dal modo, che usavano gli antichi, assai diverso dal nostro, secondo che descrive Vitruvio (a), e lo mostrano ugualmente i frammenti delle pitture antiche. In oggi si costuma mettere l'arricciatura, e dopo la colla di sufficiente grossezza più . o meno quasi di un dito, e si dipinge sopra questa. Vi è ancora chi vi mette la detta colla in due volte, ma sempre l'ultima bastantemente grossa. Questa stessa grossezza è causa, che asciuttandosi nel ritirarsi, lascia visibile la divisione fra una parte, e l'altra; come ancora non permette, che si uguagli perfettamente una parte coll'altra. Ma siccome gli antichi mettevano l'intonaco in tre volte sempre più sottile, e l'ultima pelle sottilissima, e finissima, non poteva la detta colla così facil-

(a) *lib. 7. cap. 2. segg. FEA.*

mente screpolare , e meglio si univa una parte con l'altra ; così ancora poteva dare più tempo al pittore . Essendo sottile non formava così facilmente quella pellicola vitrigna , che fa la calce quando è in copia . Questo è quanto ho osservato sul genere di quelle pitture , e sul modo , col quale sono fatte .

Riguardo all' arte , colla quale sono fatte le pitture antiche , che si conservano nel real museo di Portici , si può dire , che bene osservate ci possono convincere , che gli antichi pittori celebri doveano essere di una somma perfezione , e che possedevano tutte le parti necessarie all' arte per bene imitar la natura , ed il più bello di essa . Credo che non vi sarà chi dubiti , che gli antichi Greci possedessero l' arte del disegno , come ce lo dimostrano le perfettissime statue , che ancora si conservano ; ma non meno si comprende quanto studio eglino poneano nella perfezione di questa parte essenziale dell' arte da quello , che scrive Plinio (a) di ciò , che teneano gli antichi per la maggior difficoltà dell' arte . Lo stesso Plinio nelle varie critiche fatte sui pittori antichi , ci fa intendere quanto eglino erano attenti alla bella proporzione ; ugualmente le lodi della grazia d' Apelle ci danno idea dell' eleganza : onde non possiamo dubitare per tanti esempi noti ad ognuno , che gli antichi pittori possedessero la perfezione del disegno quanto i celebri scultori . Eppure , per tornare

(a) *lib. 35. cap. 10. FRA.*

alle nostre pitture antiche , questa è forse la parte , nella quale sono meno perfette . Nessuna è di stile , di disegno , di carattere grande , e forte : non ostantechè nel levigato si trovano parti bellissime ; e benchè il disegno in generale non sia correttissimo , conserva peraltro quel carattere , che distingue gli antichi dai moderni , cioè la bene intesa semplicità : semplicità , che non toglie la grazia alla natura , ma accresce la sua bellezza .

Nella parte del chiaroscuro queste pitture ci fanno vedere quello , che forse difficilmente avrebbe potuto crederfi dai moderni , cioè che gli antichi intendevano al maggior segno quest' arte , però in quella parte necessaria per imitare il vero . In queste pitture non vi è niente di secco , ma una morbidezza singolare , una degradazione quasi perfetta , e una intelligenza singolare de' riflessi , e de' lumi ; non solamente di quelli , che nascono da altri corpi illuminati , ma si conosce che in quelle scuole avevano una perfetta intelligenza della natura dell' aria , la quale è corpo , che s'investe del lume , e lo spande per ogni verso ; di modo che si vede , che erano attenti di farvi conoscere l'aria fraposta tra i corpi ; ciò che fa , che quasi senza scuri si può esprimere perfettamente il rilievo , e tondeggiare delle figure ; come sufficientemente si riconosce in queste pitture ; benchè dalla mancanza della perfezione nel disegno si può

giudicare, che non sono esèguite da famosi maestri.

Nella parte del colorito queste pitture non si possono dire nè eccellenti, nè difettose; poichè non si scorge nessun vizio, che ci potesse far dubitare, che i maestri eccellenti non portassero anche il colorito ad un alto grado. Intanto in queste pitture si vedono alcuni pezzi di buonissimo colorito, e le carnagioni delle femine, de' fanciulli, e degli uomini ben variate, e distinte. Il modo del dipingere della maggior parte di queste, è di uno stile toccato; ma nel tempo stesso di un modo assai diverso dallo stile moderno. I tocchi sono quasi a guisa di tratti trasversali ai membri, e nello stesso tempo disfatti; e questi medesimi s'incontrano più nei lumi, che negli scuri. All'incontro non si trova oscuro alcuno, che sia tagliente, e non sia prima preparato con una mezza tinta; di modo che si conosce chiaramente, che era massima della loro scuola il fuggire ogni asprezza; e pare che nel dipingere dal vero non usassero grand' artifizio nel preparare i lumi dei loro studj, o officine; ma si servissero del lume naturale dei loro portici, o altri luoghi, quasi a cielo aperto: ciononostante esprimevano con somma finezza di arte la degradazione dei lumi; come ne è un chiaro esempio la figurina dell' Achille con Chirone (a), la quale è fatta con tanta maestria in questa parte, che si può

(a) *Pist. d'Ercol. Tom. I. Tav. 8. F. 11.*

dire , che pochi fra i moderni pittori lo hanno uguagliato . E' vero , che in queste pitture antiche non vi è quella varietà di tinte , che si richiede alla pittura perfetta; ma è da supporfi , che la velocità , con cui dipingevano , il genere di pittura , in cui sono fatte , e forse ancora il tempo medesimo , possono contribuire a questa mancanza : e siccome pare che in tutte le parti dell' arte gli antichi fuggissero l'affettazione , e riduceessero l'imitazione del vero alle idee più semplici ; così evitassero anche volontariamente quella varietà di tinte , che tanto facilmente degenera nello stile macchiato , e minuto .

Riguardo alla composizione di queste pitture , è certamente assai diversa da quella , che piace ai pittori odierni . Ciò non pertanto sarebbe di certo stata approvata dal gran Raffaellod'Urbino , e dal Pussino se le avessero vedute . A me pare , che secondo gli oggetti , che rappresentano , si trovino diverse assai , ben composte , di chiara espressione , e piene di varietà , eleganza , semplicità , e moderati contrasti de' membri , senza alcuna affettazione , con tali atteggiamenti , quali li farebbero le persone negli stessi casi . Dell' invenzione non se ne può totalmente intendere la finezza ; poichè di molti resta ancor dubbio il soggetto .

I panneggiamenti di queste pitture sono sullo stesso stile delle statue antiche : d'onde si può giudicare , che i loro vestimenti fossero di panni molto sottili ; e quelli , che non lo erano , do-

veano essere di tessitura poco serrata, e molto leggeri, e flessibili in comparazione dei drappi noltri; ma non posso persuadermi, che gli antichi artefici si servissero per modelli dei panni bagnati, come hanno supposto molti moderni (a). Riguardo poi all' esecuzione, ed al piegare di queste pitture, si può dire, che vi sono osservate tutte le ragioni del ben panneggiare. Tutte le pieghe sono perfettamente ben contratte nelle loro direzioni sì con li membri, come ancora fra di loro; e danno indizio chiaro di tutto ciò, che vi è sotto, siano membri, o sia il vuoto fra di essi; e vi sono diversi pezzi, che Raffaello non isdegnarebbe di averli fatti.

Roma 1773.

Al signor cav. d'Azara (b).

27.

MI sono trattenuto alcuni giorni in Bologna, e ho veduto con molta soddisfazione nella chiesa di s. Domenico il bel quadro di Lodovico Caracci, che di quanti ne ho veduti di questo pittore è il migliore. Nello stesso luogo è pure la Strage degl' Innocenti di Guido, che è anche un capo d'opera; e meritano attenzione le opere di Michelangelo al sepolcro del santo; vedendosi in esse, che questo grande

(a) Così crede anche il Winkelmann *Storia delle arti, ec. Tom. I. lib. VI. cap. I. §. 2. pag. 398. F&A.* (b) L'ho tradotta dall' originale spagnuolo da tomi dal fig. cavaliere. F&A.

artefice cominciò colla più attenta imitazione della natura, e con molta morbidezza; e che il suo stile sì terribile, e grandioso è frutto del molto studio dell' anatomia, e delle occasioni, che ebbe nel fare la grand' opera della volta della Cappella Sistina, in cui si vede molto chiaramente, che le prime cose, cominciando dalla porta fino al Sacrificio di Noè, non hanno la grandiosità, che hanno le altre avanti fino al Giudizio. Ho veduto parimente le pitture della casa Sampieri, ed ho ammirato il superbo fresco del Guercino. Mi è piaciuta molto la pittura di Annibale nella sala Magnani, fatta col maggior valore, e gusto. In Parma poi sono restato innamorato, avendo trovato cose di molto superiori alla mia gran prevenzione per il maraviglioso Coreggio. Sono salito due volte a vedere da vicino le pitture della cupola, e mi sono consolato, osservando che non erano tanto rovinate, come pajono da basso (a). Vedendo quest' opera da vicino, si conosce che è tutta grazia, e bellezza; e quegli angelotti, che ha dipinto il Coreggio, si accostano più al bello dei Greci, che nessun' opera dei moderni. A questo proposito devo dirle, che per favore dell' eccellentissimo de Llano ho potuto vedere alcune pitture a chiaroscuro nel monastero dei monaci di s. Paolo, che sono tutte

(a) Monfig. Bottari nelle note alla vita del Coreggio presso il Vasari, Tom. III. pag. 58. dice, che sono andate a male affatto. Co-
 si avrà inteso dire forse da chi non le avrà vedute se non da basso, o non avrà capito. FEA.

copiate, e imitate dall' antico, ed eseguite nello stesso modo, che quelle di Raffaello, e de' suoi migliori scolari: il che sempre più mi persuade, che il Coreggio studiasse le opere greche, ed abbia veduto Roma (a). Il quadro dell' accademia mi fece quell' effetto, che V. S. si può già figurare, e che deve fare a chiunque è sensibile in materia di pittura (b). Del Begarelli plastico, amico del Coreggio, ho veduto belle cose tanto a Parma, che a Modena. In Milano mi sono trattenuto qualche giorno per vedere le pitture, e particolarmente il cartone originale della Scuola d'Atene di Raffaello nella biblioteca Ambrosiana; e ho veduto eziandio qualche pittura di Gaudenzio Ferrari milanese (c), che mi è piaciuta. Ma sopra tutto sono restato attonito all' eccellente quadro di Tiziano della Coronazione di spine del Salvatore, che è una di quelle opere, che caratterizzano questo grand' uomo per uno dei patriarchi della pittura. Finalmente sono arrivato a Torino, dove ho vedute alcune poche pitture nel palazzo reale, che meritano di esser vedute; in particolare i quattro Elementi dell' Albano, e certi ritratti del Vandeyck. Vi sono anche alcune statue, e bassirilievi rimarchevoli, de' quali V. S. vedrà i gessi tra poco in Roma nel mio studio.

Torino li 4. maggio 1774.

Al

(a) Si veda *Tom. I. pag. 277. FEA.* (b) Rileggasi avanti *pag. 308. FEA.*
 (c) Nativo di Valduggia. *FEA.*

Al signor Doray de Longrais (a) .

28.

HO ricevuto l'onore della gentilissima sua lettera , in data delli 30. novembre , coll' ultimo corriere di Francia , per mezzo del plico dell' eño sig. card. de Bernis. Le gentilissime espressioni , di cui ella mi onora , e le lodi , che dà a quelli miei pochi scritti , sono un puro effetto della sua bontà . Io ho fin ora impedito per quanto mi è stato possibile , che questo mio scritto non fosse mai tradotto nè in francese , nè in italiano (b) ; non certamente per invidia , ma solamente pel timore , che le traduzioni facessero assai più di danno a me , che non potrebbero fare di utile agli altri : e sol pel medesimo motivo non volli apporvi il mio nome ; e credetti allora fare piuttosto un doveroso atto di modestia . Ma finalmente vedendo , che non mi è permesso di poter impedire , che si sappia , che io lo feci , e che vada pubblicato

Mengs Op. Tom. II.

Y

(a) Questo signore , uffiziale di cavalleria , ha pubblicate le due lettere seguenti nella sua traduzione francese di due operette di Mengs , cioè le *Riflessioni sulla bellezza* , e la *Lettera a Ponz* , fatta nel 1781. in 8. ; senza accennare il luogo della stampa . FEA.

(b) Intende delle sudette *Riflessioni sulla bellezza* , date in principio , e rivedute ora sull' originale tedesco coll' ajuto del sig. cav. de Maron , che fu quello , che le scrisse mano mano sotto la detta-

tura di Mengs , e ancora ne conserva i primi abbozzi . La traduzione italiana stampata più volte è infedele ; cosicchè non può mai essere stata riveduta , né approvata dall'autore . Ho veduto anche le varie traduzioni francesi , che sono meno cattive , almeno quelle due fatte sull' originale tedesco , non l'altra fatta dall' italiano , che è ugualmente scorretta , come lo è la spagnuola per la stessa ragione . FEA .

in altro idioma, mi metterò coll' animo in pace; considerando, che è maggior modestia l'esporsi a critiche, e danno, che non è l'evitarle. Onde solo mi resta a supplicare V. S. Ill^{ma}, di voler fare le mie scuse col publico, affinchè non resti scandalizzato, se trova ne' miei scritti oscurità, pensieri strani, ed espressioni aspre. Quando io cominciai a scrivere riflessioni sopra le parti della mia professione, fu solamente per soccorrere alcuni altri giovani pittori amici, che credevano poter approfittare da' miei consigli. Allora medesimo venni in cognizione, che il mettere in carta i pensieri, era cosa utilissima per farsene idee più chiare; onde proseguii questo esercizio per cercar delle verità, che io non avea potuto trovare negli scritti degli altri. Considerando finalmente, che la mia professione dipende da due parti principali, e che queste sono la imitazione di tutte le apparenze, e la scelta delle più belle; considerai, che la prima parte era stata eseguita da varj professori; ma che la seconda appena era stata toccata dai moderni; e che senza le statue greche non ne avremmo idea nelle arti del disegno. Parvemi dunque necessario indagare questa parte dell'arte: allora lessi, domandai, e mirai tutto quello, che credevo che mi potesse dar lume in questa materia; ma non restai soddisfatto, perchè o si parlava delle cose belle, o di qualità, che sono attributi della bellezza, o si pretendeva spiegare, come si suol dire, l'oscuro coll'

oscurissimo; o pure si confondeva il bello col piacevole, di modo che volli intraprendere a cercar dame, cosa fosse questa bellezza. Questa mia impresa quando cominciai a considerarla, mi parve assai superiore alla mia capacità; non avendo io cultura di studj, nè sapendo altra cosa al mondo, che la mia professione. Non ostante, trovando troppo necessario a questa medesima di operare con ragioni, stimai non dover abbandonare l'impresa: perciò considerando, che tante cose, ed anche delle maggiori, che nel mondo sono esercitate in oggi, o sapute dai dotti, furono trovate in principio dagl'ignoranti; e che l'intelletto ha il privilegio di operare a suo arbitrio: onde dovea essermi permesso che pensassi anch'io, benchè idiota, a questo quasi sublime soggetto. In vista di questa verità ella non potrà maravigliarsi, che il mio scritto sia informe, e che desideravo quasi che non fosse pubblicato. Ma se io ho permesso, che la prima volta si desse alle stampe, fu solamente, perchè pensavo, che dovesse servire quasi per un principio di pensieri, che da più capaci, ed istruiti fosse poi seguitato, discusso, e schiarito. Ma siccome ad ognuno l'amor proprio facilmente inganna, mi pareva che in alcuni punti più, o meno mi fossi accostato alla verità; e per questo gli lasciai vedere la luce. Al presente spero, che sotto la di lei penna uscirà al publico questa

mia operetta in miglior forma , ed accomodata al gusto fino , che si richiede dai leggitori , e che è tanto proprio , e quasi connaturale alla di lei nazione ; cosicchè aspetto di poter leggere i miei pensieri , non nel modo , che io gli avrò detti ; ma in quello , che avrei voluto dirli : del che professerò a V. S. Ill^{ma} eterna gratitudine , e per sempre me le protesto .

Roma li 2. gennaio 1778.

Al medesimo .

29.

Ricevei a suo giusto tempo la gentilissima lettera di V. S. Ill^{ma} in data dei 19. marzo , alla quale non ho risposto a posta corrente , credendo di far meglio a compire per quanto potevo li di lei desiderj . Debbo pertanto dirle in primo luogo , che la consaputa lettera , diretta al sig. don Antonio Ponz , fu scritta originalmente da me in lingua spagnuola , indi tradotta in italiano a Torino da persona capace della lingua , e non dell' arte ; e questa traduzione si fece affai all' infretta ; onde non riuscì molto corretta (a) . Ho stimato perciò meglio farla trascrivere dal libro spagnuolo , dove sta inserita , e mandargliela come sta originalmente ; credendo che non avrà V. S. Ill^{ma} gran difficoltà di tradurla dall' originale medesimo , che sempre riuscirà meglio , che in altro modo .

Riguardo alla persona del sig. don Antonio

(a) L'opera è inserita qui avanti da me esattamente sull' originale pag. 147. rincontrata , e corretta stampato nell'opera del Ponz . FSA.

Ponz, o della Puente, che è lo stesso, questi è chierico valenziano, che gode benefizj ecclesiastici. Egli ha fatto il corso degli studj nella patria; indi passò a Roma, e a Napoli, dove oltre agli studj di erudizione si applicò anche alla pittura più che da dilettante. Essendo poi ritornato in Spagna, seguitò per diversi anni le stesse applicazioni; ed avendo avuto commissione dalla corte, dopo la espulsione de' Gesuiti, di passare nelle diverse provincie, e regni di quella monarchia, per vedere se in quelle case, e chiese dell'estinta Compagnia vi fossero delle pitture, e cose appartenenti alle belle arti, degne di prenderfi in considerazione, per non farle smarrire per l'ignoranza di alcune popolazioni, dove potevano trovarsi; egli compì questa commissione a soddisfazione della corte.

Il sudetto viaggio fece nascere al fig. don Antonio Ponz l'idea di scrivere un viaggio della Spagna, come infatti ha eseguito; in cui non solo fosse fatta menzione della situazione de' luoghi, loro popolazione, climi, e cultura; ma anche dello stato passato, e presente delle belle arti, degli edifizj, di chi gli aveva fatti fare, e del loro merito, riguardo alla fortezza, grandezza, e gusto. Nel sesto Tomo di quest'opera gli convenne parlar di Madrid, dove meritando la prima attenzione il palazzo reale, volendosi parlar de' quadri, che ivi si conservano, mi richiese da amico di scrivergli le mie osservazioni in forma di lettera; e questo dette oc-

casione, che io la facessi, ed egli la inserì nella sua opera tale quale gliela invio ricopiata.

Quest'opera del sig. don Antonio Ponz avendo incontrata l'approvazione della corte, e del publico, gli fece meritare l'onore d'essere nominato da S. M. Cattolica per segretario della reale accademia di s. Ferdinando delle tre nobili arti, pittura, scultura, ed architettura, il qual posto occupa al presente con istima di tutti. Egli è inoltre membro di varie accademie, ed ultimamente fu ascritto alla Società Antiquaria di Londra. Ecco in breve quel che può servire per sapere quello, che è il soggetto, e ciò, che dette occasione alla mia lettera.

Se V. S. Ill^{ma} ha intenzione di fare una prefazione alle traduzioni, che ha intraprese, la supplico di fare le mie scuse col publico, che io non abbia parlato più chiaramente; e colli giovani artefici, che io non abbia cercato di parlar con più di utilità loro, entrando in regole pratiche, e mezzi di acquistare quelle parti medesime, che io raccomando, e che bene avrei potuto dare, almeno fino a quel punto, dove io medesimo sono arrivato nella esecuzione dell'arte: ma se io avessi fatto ciò, mi farei acquistata la taccia di volermi porre per esemplare agli altri, e condannare il cammino, che la maggior parte de' professori, anche valentuomini, hanno tenuto, e tengono quelli di ora: oltrechè non conviene ad alcuno erigersi da sè per maestro; ma bensì parmi lecito dire le pro-

prie opinioni in modo di proposizioni ; come ho cercato di fare ne' pochi miei scritti .

Se non sono poi bastantemente chiaro pel pubblico , mi ha ritenuto di esserlo d'avvantaggio il timore , che seguitando a spiegare le mie idee , fossi costretto ad entrare più volte in distinzioni critiche , che costringerebbero lo stesso pubblico o a condannare più di un grand' uomo de' trapassati , che in oggi piuttosto si adora , che s'imita ; o a rigettare le proposizioni mie . V. S. Ill^{ma} riconosce bene , che il primo caso sarebbe imprudenza , ed il secondo renderebbe affatto inutili le mie fatiche , che ho fatte con buona intenzione . Ho preso dunque il partito di solamente gettare i primi semi , de' quali lascio alla Provvidenza , che faccia il frutto in ciascuno secondo che avrà più , o meno talento , e volontà di faticare per acquistar qualche grado di eccellenza nell'arte della pittura . Credo essere stato già soverchiamente lungo nello scriverle la presente : onde passando ad offerirmi ai di lei ulteriori comandi , con la maggior venerazione mi do l'onore di essere .

Roma li 28. aprile 1779.

Al signor N. N.

30.

IN esecuzione de' veneratissimi comandi di V. E. umilmente le espongo le mie idee sopra le cose delle tre belle arti , per quanto può arrivare la mia intelligenza , e quanto lo permet-

te la brevità necessaria, che mi prescrivo per non tediarla.

Considerando in primo luogo, che le belle arti non sono propriamente necessarie per la pubblica felicità; ma soltanto utili alla magnificenza, e alla vita deliziosa; e che nessuna cosa, che non si trovi legata colla necessità o naturale, o abituale d'una nazione, non può fiorire in essa; credo che perciò si debba procurare di renderne sì frequente l'uso, che diventi necessità abituale d'avere sempre avanti gli occhi le produzioni di queste arti. In tal maniera si potrà sperare ancora, che esse arti diventino col tempo utili al commercio. Pensando poi alli mezzi di effettuare queste mie riflessioni, mi pare, che si dovrebbero imitare gli esempi della Francia, che si trova nello stesso caso della Spagna; poichè non si può imitare l'Italia, ove le circostanze sono state, e sono diverse per esservi la sede della religione, e per essere divisa in molte piccole repubbliche, e principati, che quasi si emulavano nello stesso tempo per le sudette ragioni, ed erano più avanzate delle altre nazioni nelle lettere, e nel commercio; e massimamente che furono i primi, che videro le memorie della magnificenza dei Romani, e del profondo sapere dei Greci.

Abbiamo già un bel principio nell'accademia di s. Ferdinando per metterle in buono stato; e colla ricca sua dote si potrebbero fare molte cose utili. Però converrebbe riformare

gli statuti, ne' quali sono molti impedimenti al fine, che si deve cercare. Il primo punto sarebbe di trovare un nome, e classe, che fosse proporzionato alla grandezza dei signori della maggior nobiltà, i quali onorano quell' accademia colla loro presenza: cosa molto gloriosa per l'accademia, e ben desiderabile per li professori; ma quanto più glorioso non sarebbe per li medesimi signori di farsi protettori delle belle arti, che non di governare un' accademia di professioni tanto difficili ad intendersi? Per questo motivo più volte stanno esposti al pericolo di essere, o di lasciarsi sorprendere da moti di compassione, o dalle altrui malizie; ajutando a calpestare la severità della giustizia col danno del publico. La giustizia esatta è l'unico mezzo di far eleggere la via della virtù agli uomini, e di distruggere le cabale, e far trionfare la verità. Quella pietà stessa è di grave pregiudizio. Viziata quindi la parte più nobile dell' accademia, influisce lo spirito d'ingiustizia anche sopra la parte più utile; cioè sopra quella de' professori. Molti di questi si applicano più a far cabale, e corteggiare i signori, che a meritare nell' utile publico. Altri vedendo trionfare i vizj si astengono dal sostenere la verità; ed altri prudentemente restano sospesi fino alla decisione, se l'uno, o l'altro partito, sia della cabala, o della giustizia, vince, per unirsi ad esso; ed intanto a nulla meno si pone cura, che ad insegnare. La terza classe, che sono i di-

scuolai, non lasciano di conoscere le strade oblique dei loro maestri, le malizie, gli stratagemmi, e le oppressioni, il merito non premiato, l'adulazione, e l'impostura: cose più facili assai ad apprendersi, che non sono queste professioni; e perciò si applicano più a quelle, che a queste. Che infelicità! Un discepolo appena comincia a dare speranza, subito si fa ribelle al suo maestro; e se arriva ad essere pensionato non cura più premio, non teme più castigo; perchè trova protezione nella pietà dei signori, e appoggio nella dissimulazione di alcuni professori. Tale, eccellentissimo signore, è la confusione presente dell' accademia. Spero di trovare il rimedio nella illuminata mente di V. E., al quale effetto le espongo l'umile mio parere.

Parmi che farebbe della più grande utilità, di segregare l'architettura dalla pittura, e scultura, colla terza parte della dote; formandone un' accademia a parte, che avesse influsso sopra tutte le fabbriche del regno; nel modo stesso, che sono regolate le cose dell' architettura in Francia. Questo stabilimento oltre la molta utilità dell' estensione del buon gusto in quella facoltà, influirebbe sopra le altre due arti; perchè il buon architetto sempre cerca di ornare le sue opere con buone sculture, e pitture, che sono gli ornamenti più nobili: ma il cattivo architetto fa il contrario. Restando poi la pittura, e la scultura sole, si dovrebbero

fare i nuovi regolamenti dell' accademia sopra lo stesso piede di quella di Parigi, cogli stessi privilegi; e lasciare l'intiero governo, eccettuati li due posti del protettore, e viceprotettore, ai professori; perchè è gran vergogna, che si diffidi sino della lealtà dei professori spagnuoli; quando in tutti gli altri regni quelli, che professano arti nobili, e liberali, come lo sono queste, vengono stimati come della miglior classe di persone: poichè sebbene sia molto possibile, che l'uno, o l'altro riesca indegno, come succede in tutte le classi d'uomini; non sarà però così di un corpo intiero: e in ogni caso vi resta sempre l'autorità del protettore, e viceprotettore per rimediare a qualunque sospetto, senza diffamare gli uomini dabbene, che sono in quel corpo, o avvilirli.

Vorrei che si facesse un'altra classe sotto il nome di amatori, la quale fosse composta delle persone distinte, che non sono delle professioni; ma che i signori duchi, e grandi del regno si degnassero onorare l'accademia colla loro presenza col nome di protettori, o promotori delle belle arti: unico titolo, che possa convenire alla loro grandezza. Sicchè intendo dire, che si dovrebbe ottenere da Sua Maestà il permesso, e i privilegi, che sono necessarj per stabilire un' accademia d'architettura: la licenza di fare nuovi statuti, e il privilegio di eleggere per presidente, e vicepresidente dell'accademia qualunque persona del rango maggiore ad arbi-

trio de' professori. Saranno invitati alla prima classe, che sarebbe quella de' protettori, tutti i grandi del regno, dai quali voglio sperare, che faranno tanto onore all' accademia; e faranno invitati ad assistere a tutte le deliberazioni accademiche con voto consultivo.

La seconda classe, che sarà quella dei professori, dovrà godere in tutto gli stessi privilegi di quella di Parigi, cogli stessi titoli, ed essere anche solo tanti di numero, colla estensione sopra le altre accademie del regno. Questi abbiano la cura d'insegnare alla gioventù la geometria, la prospettiva, l'anatomia, e tutte le parti della pittura, e scultura, e per questa cura siano premiati in proporzione: e occorrendo si prendano case in affitto in uno, o più luoghi della città a spese dell' accademia, non potendo bastare quella, che tiene: peraltro sempre si dovranno fare in quella le giunte, e funzioni pubbliche. Si deve provvedere l'accademia dei gessi delle statue più belle antiche, e moderne, e dei migliori esemplari delle stampe, esponendo il tutto agli studj pubblici; e così fare altre diligenze, che ometto, finchè non si sarà risoluto sui primi fondamenti del buon ordine dell' accademia. E' anche necessarissimo, che si proibisca ai professori ignoranti di tenere discepoli, per poter vincere, ed espellere le cattive maniere.

La terza classe farà quella degli amatori, i quali potranno a loro genio, e piacere assiste-

re , ma senza voto . Saranno bensì pregati in caso , che avessero da suggerire qualche cosa utile all' accademia , di dare i loro consigli in iscritto , che saranno esaminati dai professori ; e trovandovi cosa utile , ne farà fatto conto , e colla permissione dell' autore saranno palesati , e resa loro quella giustizia , che corrisponda ; ed essendovi qualche merito particolare , si darà a quel soggetto il grado di consigliere col voto consultivo .

Questo è ciò , che mi occorre di dire a V. E. ; non volendo entrare in un dettaglio maggiore di ragioni , le quali suppongo , che V. E. potrà vedere da sè medesima ; ed in caso , che ella desiderasse schiarimento , o risposta su qualche dubbio , o opposizione , che le venisse fatta da soggetti interessati ; la supplico di farmene consapevole , e onorarmi de' suoi comandi , assicurandola , che nello zelo per l'utilità pubblica non la cedo a nessuno . Sarà dunque la mia maggior consolazione di poter servire in qualche cosa sotto gli ordini di V. E. , alla cui protezione mi raccomando .

Madrid

Al signor N. N. (a).

31.

AVendo trasportato a Madrid molti gessi delle più insigni statue di Roma, non solo per mio studio, ma principalmente per utilità dei giovani pittori, che avessero desiderato approfittarsi dello studio sopra di quelle opere tanto eccellenti, sulle quali si sono formati gli uomini più grandi, che abbia mai avuto la pittura, e la scultura; e vedendomi ora necessitato a doverli lasciare per l'infelice stato della mia salute, desidererei che servissero allo stesso fine, per cui gli ho qui trasportati, che è l'utilità, come dissi, dei sudditi del re mio signore, che desiderano applicarsi a queste arti. Per ottenere questo fine, ho considerato, che queste cose da studio non potrebbero esser meglio collocate, che nell'accademia reale delle stesse arti. Ma affinchè fossero ben ricevuti dai signori, che governano l'accademia, come anche dai professori, e dal pubblico, bisognerebbe che l'accademia li ricevesse da parte di Sua Maestà il re nostro signore: per la qual cosa mi avanzo a pregar V. E. di far presente alla Maestà Sua questo mio desiderio, e supplica, acciocchè voglia degnarsi di accettare questi gessi, che sono quelli segnati in questa carta.

Essendo noto l'amore di Sua Maestà per le

(a) L'ho tradotta dallo spagnuolo. FRA.

belle arti , e per tutto ciò , che contribuisce all' avanzamento de' suoi sudditi anche nei minimi rami del governo , come è l' introduzione di queste arti ; non ho tralasciato dal primo istante , che ho avuto l' onore d' esser chiamato al suo reale servizio , di adoperarmi per questo stesso fine , come parte della mia obbligazione . I miei sforzi per altro sono riusciti la maggior parte inutili per le molte contradizioni , e per la diffidenza , che si è avuta della mia persona come forestiere . Ciò nonostante non mi sono trattenuto , nè mi tratterrò dal fare il possibile con tutte le mie forze di rendermi utile anche agl' ingrati ; essendo mio dovere di contribuire quanto posso alla gloria del re mio padrone : e se le arti sono state sempre disprezzate dalla nazione spagnuola , pare che in questo tempo si possa sperare una miglior fortuna per esse . Per gli affari tanto gravi , che si trattano nella corte primaria di così vasti regni , quale è Madrid , le cure , e le mire delle persone più distinte della corte fanno parere di poca importanza queste arti ; e lo spirito elevato , e amante della gloria non avendo una strada proporzionata a' suoi desiderj nel coltivare queste arti , nelle quali in Spagna con moltissima fatica , e studio si acquista pochissimo onore , quando in tante vie molto più facili si può in questo regno dar pascolo al genio della gloria , dell' ambizione , della cupidigia ; sembra che si potrebbe sperare buon effetto nel promuoverle nelle altre

corti , come Saragozza , Barcellona , Valenza , e Siviglia , ove per la generosità di Sua Maestà si è dato principio a farvi delle accademie . Bensì sarebbe necessario , che queste si mettessero per la buona strada , e che la gioventù pigliasse subito buoni principj . A questo effetto ho già incamminato le mie cose per avere forme delle statue principali , come sono il Laocoonte , l'Apollo , l'Antinoo (a) , l'Apollino , e la Venere di Firenze , e di molti belli busti , e teste , che umilmente offerisco al servizio del publico ; supplicando V. E. di piegare l'animo di Sua Maestà a degnarsi di far fare con queste forme un esemplare d'ogni statua , per poter servire di studio alle sudette accademie ; essendo questo un affare di poca spesa , che fatta con prudenza , per cinquecento doppie si potrebbero provvedere tutte quattro le accademie . Se V. E. potrà indurre Sua Maestà a degnarsi di accettare questa mia buona volontà , e le disposizioni per eseguirla , spero che se ne vedrà un esito felice ; e per parte mia , se Dio mi dà salute , continuerò a mandare qualche cosa utile per lo stesso fine da Roma , e da Firenze .

Madrid

RI-

(a) Si veda qui avanti pag. 259, n. 2. Fx1.

RISPOSTA

DEL SIGNOR STEFANO FALCONET

alla lettera di Mengs data quì avanti num. 3. (a).

Signore, se tutti fossero sinceri come voi, i letterati, e gli artisti non si lacererebbero ad ogni momento. Voi avete la bontà di avvertirmi *in particolare* di quello, che voi trovate da riprendere nelle mie bagattelle; ed io vi assicuro, che stimo quella vostra maniera di operare, quanto possa mai essere stimata dagli onest' uomini. Prenderò, se voi me lo permettete, la vostra lettera da una parte, la rileggerò, e a misura, che troverò da rispondere, metterò le mie idee in carta.

Voi dite, signore, che nelle *Osservazioni sulla statua di Marc' Aurelio io mi spiego con un poco di amarezza*. Forse voi avete ragione, perchè quando le scrissi, io bevevo nell' amaro calice del dispiacere. Se voi non avete mai provato quello, che porgono talvolta certe persone, le quali dovrebbero mantenere lo spirito degli artisti in uno stato opposto all' amarezza, io me ne rallegro; e se potessi spiegarvi, voi vedreste, che mi sono contenuto anche con troppa dolcezza.

Se avessi veduto, dite voi, *la statua di Marc' Aurelio nel suo sito, e se avessi nello stesso tempo osservate tutte le altre, che sono in Italia, sarei meno maravigliato delle lodi date alla prima*. Queste lodi essendo state date di rado per comparazione colle altre statue equestri esistenti in Italia; paragone, che neppur io ho fatto, ma bensì ho confrontato la statua di Marc' Aurelio col naturale; ha dovuto esser per me cosa assai indifferente il sapere, che era preferita alle altre; ed io credo, signore, che quì voi scanfiate un poco

Mengs Op. Tom. II.

Z

(a) L'ho tradotta dall' originale alla lettera di Mengs, per la quale francese stampato dall' autore nel si veda quì avanti pag. 350. g. 8. Tomo II. delle sue opere in seguito FRA.

la questione. Quanto al cavallo, che io non ho veduto al suo posto, posso assicurarvi, che in bronzo solamente non l'ho veduto; poichè i gessi, che ne ho in Pietroburgo, sono collocati alla stessa altezza del bronzo di Campidoglio. Voi sapete che per un artilla è vederlo al suo luogo, quando altronde ei conosce questo luogo, come anche l'insieme, e la massa generale della statua.

Il cavallo di Marc' Aurelio si fa ammirare per una certa espressione di vita; e forse che gli stessi difetti, che io ci trovo nella positura delle gambe, gli danno quel movimento, che non è secondo il meccanismo ordinario; ma in uno stato momentaneo, nel quale l'animale non può reggere che un istante. Io convengo che in quell'animale v'ha una certa espressione di vita; credo anche d'averlo detto assai chiaramente; ma, signore, la figura d'un animale, qualunque sia, non avrebbe con più giusto titolo una espressione di vita se i movimenti di tutte le sue parti fossero secondo il meccanismo della natura? Voi conoscete troppo a perfezione le bellezze della scultura greca per non ignorare, che i due *Lottatori* (a), che sono in uno stato momentaneo, non starebbero bene, come stanno, se la posizione dei loro membri non fosse secondo il meccanismo ordinario. Sapete pure, che la bella *Atalanta* è nello stesso caso. Un uomo di bronzo, che camminasse, come è impossibile che un uomo possa camminare, non sarebbe nemmeno in uno stato momentaneo: eppure è così, che cammina il cavallo antico.

Quello che voi mi dite, signore, del cavaliere, mi pare giusto, e se io ne ho avuto un'idea differente, ho avuto torto. Nondimeno con qualche modificazione del vostro sentimento, e più di sviluppo del poco, che ne ho detto, noi potremo facilmente avvicinarci.

Voi dite di passaggio, che certi artilli, che copiavano l'Apollo del Vaticano, lo mettevano perfettamente a piombo, e perdevano così una gran parte della bellezza dell'originale: ora voi sapete meglio di me, che le gambe di quella figura sono state rotte in più pezzi, i quali non sono stati trovati tutti; che queste gambe sono state mal ri-

(a) Il gruppo nominato qui avanti alla pag. 319. FSA.

messe, e attaccate collo stucco; e voi converreste, che nel suo primo stato l' Apollo doveva essere perfettamente a piombo (a). Permettetemi dunque, signore, di conchiudere, che gli artisti, che perdevano una gran parte della bellezza dell' originale, nel voler correggere questo difetto, non erano abbastanza capaci per ben riuscirvi: se fosse uno sbaglio, bisognerebbe accusarne il primo autore, che certamente l'avrebbe commesso. Osservate la gamba dritta di faccia, e vedete come per cagione del restauro si disegna male colla coscia. Voi sapete parimente, che il braccio sinistro è anche restaurato dal Montorsoli, scultore fiorentino (b).

Posso protestarvi, che ciò che m'ha irritato, per servirmi di questo termine, contro il fu signor Winkelmann, non è stato certamente l'elogio, che fa di voi: ma sono stato scandalizzato, ve lo confesso, che egli abbia parlato degli artisti francesi con un tuono di disprezzo stomachevole. Quando io dico artisti francesi, voi bene intendete, che io voglio dire quelli, le opere de' quali non farebbero torto agli artisti delle altre nazioni, e quelli, che hanno fatto tanto onore al secolo di Luigi XIV., come voi osservate benissimo. Perchè la Germania a' tempi nostri ha due eccellenti pittori, voi, signore, e il signor Dietrich, il vostro amico aveva diritto di disprezzare i nostri? Permettetemi che ve lo dica, quella sarà sempre una macchia per la di lui memoria. Se voi non volete ammettere la Francia nel numero dei giudici; bisognerà, che noi pure ricusiamo la Germania.

La vostra osservazione, che se fossimo sicuri di giudicar sempre bene, noi faremmo sempre delle opere perfette, mi è parsa tutto subito buona: ma poi riflettendovi, ho creduto che l'amor proprio, e qualche altra cagione anco-

Z 2

(a) No certo: benchè vi sia qualche imperfezione nel restauro, la figura non dovrà mai stare a piombo; poichè non sia ferma come un soldato; ma in atto di muovere un passo partendo da qualche luogo, e forse dopo la uccisione del

serpente Pitone per andarsi a purificare a Tempe, come dissi alla Storia delle arti del dis. Tom. II. pag. 360. FEA.

(b) Il pugno solo è suo fino al polso. FEA.

ra, che ci acciecano per le nostre opere, ci lascino occhi di lince per li difetti degli altri; il che non c'impedisce d'ingannarci riguardo ad essi, come per noi: ognun lo fa. Per me, non vado mai a letto alla sera, che non l'abbia provato al giorno.

Voi avete ragione: queste due parole *totalmente negletto* non sono nell'originale tedesco: quindi ho mutato il passo nel mio esemplare; perchè ho idea di fare un'altra edizione, nella quale vi assicuro, che quasi tutta l'opera sarà diversa. A rischio di dispiacere anche a certa sorte di persone, farò pure accresciuta; perchè la vanità ferita punto non m'impone; ma io correggerò i miei errori tante volte, quante li conoscerò.

Cangerò parimente la traduzione del passo di Plutarco: ma il termine di *pittore di ritratti*, che non vi pare sia stato usato dallo scrittore greco, esprime peraltro assai bene il pensiero dell'autore. Eccovi la parola, di cui si serve: *Ζωγράφοι*, *Zographi*; e gl'interpreti, che io conosco, l'hanno costantemente tradotta per *les peintres, qui pourtrayent au vis* (a). *Les peintres, qui sont des portraits* (b). *Pictores facie, et vultu* (c). *Pictores ex facie, et vultu* (d). Io ho posto nella mia correzione, *les peintres, qui sont des portraits*. Sarebbe egli credibile, che Plutarco avesse sospettato, che i grandi pittori di storia negligenteranno nei loro quadri ciò, che non era la testa?

Permettetemi, signore, di farvi riflettere, che Winkelmann mi fa dire intorno alla Niobe una cosa, di cui non fa parola riguardo alla madre, ma soltanto parlo delle figlie. Il signor Winkelmann non poteva indovinare quel, che io avrei pensato, e quel, che avrei detto della madre più di dieci anni appresso; perciò ho avuto qualche ragione di rimproverargli la sua infedeltà.

Mi dispiace che quell'onell' uomo, avendovi scritti *mille elogi* del signor Watelet in privato, lo abbia in seguito denigrato in uno scritto pubblico. Questa non mi pare buona conseguenza. Ma è una disgrazia dell'umanità: una

(a) Amiot. (b) Dacier. (c) Xilander. (d) L'edizione di Londra. FALCONET.

mosca ci punge , noi diamo uno schiaffo a quello , che poco prima accarezzavamo .

Non cercherò sicuramente di provarvi , *che la maldicenza è onesta* ; ma ognun sa , o deve sapere , che *la critica* , che è giusta , può riuscire utile ; e non credo , che debba confondersi col *sarcastmo* . Se io mi sono servito di quell' ultimo , ho avuto torto ; e vi assicuro , che non si troverà nella edizione , che ho ideato ; fuorchè se mai non fosse per ribatterne altri , o peggio ancora . Fatemi intanto il piacere di riflettere , che se non si trattasse che di stabilire principj sulla pittura , o sulla scultura , l'artista non si divertirebbe a contraddire alcuno : ma quando noi siamo oppressi da scritti strambalati sulle arti , e che persone , le quali ne sono assai addietro , ci fanno da maestri imperiosi ; la pazienza ci scappa , e si dice con Giovenale : *E che non ho da far altro che stare a sentire ? Non risponderò mai in tante volte , che l'arrochito Codro m'inquieta colla sua Teseide ?* (a) Se però voi volete farci attenzione , voi troverete , che sovente io mi sono contentato di rispondere a un insulto con una lepidezza , e talvolta con ilarità a delle infamie . Non vi dico niente dell'uso , che fate della parola *maldicenza* . Credo solamente , che il rilevare dei difetti letterarj sia un' azione lodevole per il suo oggetto , quanto è utile se ne risulta il vantaggio , che uno si prefigge : e sicurissimamente quello non è un *dir male nel senso , che voi potreste prenderlo* .

Voi siete persuaso , che se io fossi a Roma , avrei probabilmente *la fortuna di diventare anticomano* . Permettete mi di dirvi , che le parole composte , che sono terminate in *mano* , e *mania* , sempre sono prese in cattiva parte ; e che quella d'*anticomania* , per esempio , significa il delirio , il furor per tutto ciò , che è antico , buono , o cattivo che sia . Non è certamente in questo stato , che voi vorreste vedermi in Roma . Ma se un giorno avessi il vantaggio di ammirarvi le vostre produzioni , voi mi vedreste anche rendere a tutti i capi d' opera dell' antichità

(a) *Semper ego auditor tantum ? nunquamne reponam ,
Vexatus toties ranci Thesæide Codri ?* JUVEN. SAT. 1. FALCONET.

tà gli omaggi, dei quali voi avete letto qualche faggio ne' miei deboli scritti.

Se uno, che non fosse artista, mi dicesse, che *nessuno di noi può parlare dell' arte*, io cercherei d'indovinare il suo sentimento, o piuttosto non me ne prenderei molto, se non si spiegasse meglio: ma quando me lo dite voi in una lettera, in cui dal principio al fine parlate dell' arte, sono più portato a seguire il vostro esempio, permettetemelo ve ne prego, che a uniformarmi al vostro consiglio. Non dipenderebbe che da voi di sapere, che presso i Greci i più grandi artisti *hanno parlato dell' arte*, e che anche ne hanno scritto (a).

Mi chiedete qual vantaggio ricaveremo dopo che io avrò convinto tutto il mondo, che *Cicerone, Plinio, Teodoro* (b), *Quintiliano*, e tutti gli antichi autori non hanno saputo quel, che si dicessero delle nostre arti. Avrò l'onore di dirvelo, affinchè non abbiate l'incomodo di leggere un' assai lunga prefazione a uno de' miei volumi, e parecchi luoghi delle opere, ove ho risposto alla vostra domanda.

Primieramente io non ho la pretesione di convincere l'universo di cosa alcuna: questo vano progetto non conviene al mio debil cervello. Ma, signore, se voi vi sentiste continuamente rombare all' orecchio, che il tale, e il tal altro intendeva meglio che voi in pittura; non è egli vero, che continuavete a fare dei belli quadri, lasciando chiacchierare; o che voi cercavete di provare, che quei tali non hanno tutte le cognizioni, che loro si attribuiscono? Che ho fatto io? Per un buon pezzo ho lasciato dire: ma finalmente stufo d'un migliajo di spropositi sopra l'arte, inquietato da un mondo d'insulti, e da qualche persecuzione mossa agli artisti, ho detto: vediamo dunque, signori miei, se i vostri grandi intendenti,

(a) Il signor Mengs ha fatto imprimere due sue opere sulla pittura, una in tedesco, e l'altra in spagnuolo. Ho letto quest' ultima, che ha la data del 1776., lo stesso anno della sua lettera scritta a me. FALCONET.

(b) Io non conosco questo Teodoro; e io non ho scritto, che Quintiliano non sappia quel che si dice quando parla delle nostre arti. FALCONET. Teodoro era un errore di penna in vece di Pausania, come leggesi nella traduzione. FRA.

i vostri gran giudici, se ne intendevano tanto quanto voi pretendete. Voi vedete, signore, che qual non si trattava d'altri, che di letterati, e di letteratura; e che io non ho mai creduto, che un libro facesse far meglio un quadro, che lo studio della natura. Io non ho scritto, che per moderare un poco la vanità persecutrice dei falsi intendenti, e per dare un poco di coraggio agli uomini modelli, a' quali certi pretesi dottori vogliono imporre troppo magistralmente; e questo è sempre qualche cosa. Ci guadagno anch' io, per esempio, delle ingiurie da facchino, che la vanità ferita mi ha mandate per mezzo d'un Giornale enciclopedico (a); qualche elogio di uomini onesti, che lodano almeno il mio coraggio; degli avvisi di più d'una sorte, che nell' illuminare il mio spirito, mi faranno fare una molto migliore edizione; l'onore della vostra lettera, che mi dà lume anche su qualcuno de' miei sbagli. E questo vi pare niente? Per me credo che sia molto.

Mi avvertite, che io mi sono ingannato allorchè ho fatto due discorsi dell' unico, che si trova nell' opera di Winkelmann riguardo a voi. Io sono capacissimo di essermi ingannato, non solo in quello, ma in molte altre cose: qualche volta però è stato senza mia colpa. Ciò non ostante, se volgerete uno sguardo sul fine della prefazione di Winkelmann (il qual fine non è stato tradotto, se io non m'inganno), e un altro sulla pagina 104. dell' opera, forse vedrete che io non posso esser molto riprensibile. Parlo dell' originale tedesco; perchè il traduttore francese ha posto tutto di seguito alle pagine 312. e 313. del suo primo Tomo. Se vi prendete l'incomodo di leggere la prefazione di Winkelmann, voi osserverete con qual tuono egli rilevi gli sbagli degli uomini dotti; e anche starà a voi di non esser piccato per il suo poco riguardo per li talenti degli autori, che riprende, e di accusarlo di maldicenza. Voi potete almeno convenire, che se io avessi meritato le salfate, non sarebbe restato dal signor Winkelmann ad avventarmi la prima. Avrei do-

(a) L' autore, o gli autori, ne hanno avuta da me una risposta forse molto conveniente: FALCONET.

vuto dirvi tutto questo un poco prima ; ma me ne ero scordato .

Ho fatto lo stesso per l'opinione, alla quale parete propenso, come dite voi ; cioè che *gli antichi pigliavano l'idea della bellezza d'una testa di cavallo dalla somiglianza colla testa di bove, come era il famoso Bucefalo d'Alessandro*. Bisogna che io rimedj anche a questa mancanza , e vi prego d'osservare , che non è troppo ben provato , che gli antichi credessero , che la testa del cavallo d'Alessandro somigliasse a quella di un bove . Plinio , commendabile in tutto ciò , che ha raccolto di fatti , e d'opinioni degli antichi , riferisce , che il nome di Bucefalo fu dato al cavallo , o perchè aveva la guardatura terribile , o perchè avesse sopra una spalla la marca d'una testa di toro : *Bucephalon eum vocaverunt , sive ab aspectu torvo , sive insigni taurini capitis armo impressi* (a) .

Convengo , che Aulo Gellio dice , che la testa del Bucefalo rassomigliava a quella d'un bove : *Equus Alexandri regis et capite , et nomine Bucephalus fuit* (b) . Ma bisogna osservare , che Aulo Gellio scriveva sotto il regno d'Adriano ; tempo , in cui certi tratti di storia di nessuna importanza , potevano essere sfigurati . Sarebbe dunque possibile , che questo scrittore , collettore come Plinio , avesse riportato quel tratto , come correva allora ; e che si fosse poco curato di ciò , che si leggeva presso lo storico naturalista , verso del quale non aveva sempre tutto il rispetto più grande . Comunque sia , Plinio mostra di dire una cosa più verisimile , e per conseguenza più credibile : io mi ci attengo , senza biasimare quelli , che pensano diversamente .

Quanto alla testa di montone , o *testa di carnero* , di cui mi parlate , essa non riguarda me , perchè mai non ne ho fatto parola . Io sono altronde sì poco portato per questa forma di montone , che io non ho creduto doverla dare alla testa del cavallo , che fu ; atteso che un bel cavallo non deve somigliare nè al bove , nè al montone ; fuorchè se dovessimo fare un ritratto , oppure rap-

(a) *lib. 8. cap. 42. FALCONET.* (b) *Noël. att. lib. 5. c. 2. FALCONET.*

presentare quella tale, o tal altra razza, che avesse del bove, o del montone.

Sul fine voi mi avvertite, che se io voglio parlare senza passione, io converrò, che ciò, che costituisce la bellezza delle opere antiche, è di molto superiore alla espressione delle rughe della carne, delle vene, dei tocchi, dello spirito: in una parola, di ciò, che sovente è l'unico sostegno delle opere moderne. Mi viene un pensiero: non avreste forse mai letto in quello, che ho scritto, se non ciò, che vi ha dispiaciuto? Avreste saltato a piedi pari su tutti i luoghi, dove io penso come voi? Perocchè quel voi ripetete con un poco di stizza, quel che io ho detto con della passione in favore delle bellezze sublimi della scultura greca. Comunque sia, una statua non essendo altra cosa, che una immagine di un uomo vivente, tutto ciò, che costituisce la vita, e il moto, le è necessario. Fate una statua eccellentemente disegnata (questo è difficile senza dubbio), unitele il sentimento, lo spirito, la vita per tutti i mezzi, che portano questo carattere (dono accordato a pochi artisti), e voi avrete fatto una statua tanto più perfetta, quanto che essa riunirà queste parti, che commuovono, al bello, che c'incanta. Se ne ha la prova in qualche monumento antico, in cui tutte quelle cose riunite contribuiscono alla perfezione. Ah! se voi poteste vedere la deliziosa *Andromeda*, e il terribile *Milone* di Pietro Puget! voi non lo chiamereste *signor Puget*.

M'invitate a dare al publico qualche osservazione sugli studj, che io ho fatto del cavallo. Un tal consiglio per parte vostra è lusinghiero; e se io non mi fossi ancora determinato, potrebbe imbarazzarmi. Il signor Saly, statuario francese, ha fatto quello, che voi chiedete, e forse vi è riuscito. Probabilmente si potrebbe anche ridurre ciò, che ha publicato, a questa piccola frase: *Io scrivo come ho fatto un cavallo: insegno dunque a fare un cavallo come quello che ho fatto*.

Per me, a cui non è ancora venuta l'idea di stabilire delle regole sopra le mie produzioni, potrei essere interpretato sinistramente, e temerei che si avesse a trovare nel

mio lavoro quello della vanità; perciò io non dirò mai: *bisogna, se si vuol fare un bel cavallo, scegliere, e vedere il naturale come l'ho scelto, e veduto io*. Io non ignoro, che si può dare a tutto questo una sana interpretazione; ma il velo è trasparente, e lascia travedere l'uomo, che si erige in modello: se un' opera è bella, ne servirà senza che l'autore se ne dia premura.

Ma Aristotele ha dato la sua *Poetica*, Longino il suo *Trattato del Sublime*; altri scrittori hanno fatto lo stesso. Questo è vero: ma non cavavano le regole dalle stesse loro produzioni. Se io avessi sotto gli occhi qualche bella statua di cavallo, che non avessi fatta io, m'arrischierei anch'io a dommatizzare, e direi partitamente: *ecco come si ha da fare un bel cavallo*. Senza di questo, devo starmi cheto, e contentarmi di qualche parola, che ho potuto dire parlando del naturale.

Vi assicuro, che con molto mio dispiacere mi vedo necessitato dalla mia opera, che al presente mi lascia poca libertà, ad abbreviare il piacere di questionare con voi. Avrei probabilmente anche molte piccole cose a dirvi; ma come forse un poco contrarie a qualcuna delle vostre righe, le sopprimo di buon cuore. E chi può ripromettersi che non fossi io, che avessi torto?

Sapete voi, signore, quanto sia dolce la dimanda, che voi mi fate della mia amicizia? Oh quanto sono distanti i due punti del globo, che noi abitiamo! ... Continuate a parlarmi colla stessa sincerità; voi ecciterete sempre la mia: voi m'illuminerete; voi mi farete trovare il pascolo, che conviene agli artisti. Che importa un poco di contrarietà! Si può disputare posatamente, sfiarsi, amarsi, illuminarsi, e abbracciarsi. Con questi sentimenti ho l'onore d'esservi, ec.

Pietroburgoli 23. settembre 1776. V. S.

N. B. Se tra le carte del fu signor Mengs si fosse trovato l'originale della mia lettera , e che esistesse ancora , si potrebbe vedere , che senza mutarvi niente , vi aggiungo qual qualche parola quà , e là , per dare o più di forza , o più di giutezza alla mia risposta . Dalle date , e dal tempo , che ci vuole affinchè una lettera arrivi da Madrid a Pietroburgo , si vede che io scrivevo quasi su due piedi , senza poter troppo rileggere : ma io non ho troncato cosa alcuna , perchè questo è molto meno permesso , che aggiugnere , quando si risponde .

L E T T E R E

DI GIOVANNI WINKELMANN A MENGES.

DOpo tre giorni di permanenza a Napoli sono ito a Portici li 26. del passato, e credendo di trovare una camera dagli Agostiniani scalzi fin a Pasqua, conforme mi veniva assicurato dal P. Vicario della Speranza, mi trovai deluso: ed essendomi stato accordato per tre giorni soli l'unico appartamento, che loro avanza, che viene occupato dal primo cappellano del re quando capita la corte a Portici, mi misi subito a scrivere a monsignor Nunzio, supplicandolo d'interessarsi per me, per trovare una stanza in un altro convento, e il giorno dopo mi fu accordata. Ma prima che giungesse la risposta venni in conoscenza col P. Antonio Piagi, il più gran galantuomo del mondo, il quale mi esibì la stanza, il letto, la tavola, e tutto il comodo. Non esitai punto ad accettarlo, e ivi sto con quiete, e senza molta spesa. Il buon Padre mi carica di mille, e mille saluti per voi, e per la signora vostra consorte.

L'altra difficoltà, che s'intoppò, fu la licenza di fare uno studio continuo a Portici, refasi anche maggiore per la parola *continuo*. Non restava al marchese Acciajoli, intendente di Portici, di gratificarmene; e per questo motivo mi convenne spedire subito una lettera al marchese Tanucci a Bovino: frattanto me ne partii, aspettando la risposta, la quale giunse col comando del re medesimo di favorirmi in tutto ciò, che convenevolmente potessi desiderare. Tutti pronti come la luce, pajono fare a gara di rendersi benevoli a me; e ho veduto tutto, a riserva del Satiro, che non sta nel museo, ma dal signor Canart romano, scultore del re, gelosamente custodito; e gli è proibito di mostrarlo senza l'ordine immediato del re. Tutti quelli, che si vantano d'averlo veduto, sono bugiardi.

Il conte di Firmian, da cui vado a pranzare ogni volta, che passo a Napoli, è un compitissimo cavaliere, ed un uomo, che oltre la sua gran dottrina, buon gusto, retto discernimento, e passione per le belle arti, può esser

chiamato amabilissimo. Egli fa tale stima di voi, quanto non vi saprò dire. Il mio libro, che gli ho regalato, ha incontrato il suo genio, e ne fa mille encomj. Mi ha dato speranza di farmi avere il primo Tomo delle Pitture in regalo.

Veniamo al nostro proposito principale. Le pitture più interessanti sono tutte pubblicate nel detto primo Tomo. Il resto sono minuzie, e non v'è da cavarne alcun lume per l'arte, se non qualche notizia intorno ai costumi, case, fabbriche, ec. La più conservata, e la più bella, è il Chirone coll' Achille giovane. Il compagno di questo, Marsia con Olimpo, non gli farebbe inferiore, ma è quasi affatto guasto. Della testa di Marsia non se ne vede che qualche vestigio.

Il Teseo è ben disegnato, ma mal colorito; e le altre figure dello stesso quadro sono somigliantissime alla sua incisione. Il Telefo, come va interpretato, è della stessa mano; come si scorge chiaramente il Chirone.

In primo luogo bisogna sapere, che tanto il Chirone, che il suo compagno, e le altre pitture più grandi, sono levate dal teatro, e sono concave; eccettuato il riconoscimento d'Oreste, di cui mi sono dimenticato di parlare avanti, che è piano. Quello teatro era dell' antica città di Resina vicina ad Ercolano. Della città d' Eraclea non si è scoperto altro, che un gran palazzo, e in questo sito non si è seguitato a scavar. Tutto quello, che si è trovato dentro, e intorno a quello teatro, mi pare, che non oltrepassi il tempo de' Cesari; e quasi tutto quello, che si è trovato dentro al palazzo, d'onde sono presi tutti i busti di marmo, e di bronzo, non è che dello stesso tempo, a mio parere. La maggior parte de' volumi ridotta in carbone, è trovata nello stesso palazzo; e se il carattere non inganna, sono scritti intorno al tempo di Cicerone; mentre se ne trova uno scritto dal suo autore medesimo, Filodemo, di cui fa menzione Cicerone: il che si può congetturare dalle cassature, e correzioni frequenti. Le mie congetture intorno all' età delle statue le proporrò in un' altra lettera.

Poilo, e non concesso, per punto fisso, che la maggior

parte delle scoperte de' musei reali sieno fatte alquanto prima, o dopo Augusto, io ne arguisco, che questo sito sia stato poco frequentato in tempo della repubblica romana, ma bensì dopo il gran lusso invalso in Roma: e siccome le città d'Eraclea, Stabbia, Refina, e Pompeja saranno state città di poca conseguenza nella vicinanza di Napoli, e di Surrento, poichè non si trova nessuna iscrizione greca, nessun altro monumento pubblico, che possa riputarsi fatto a spese pubbliche; esse dovevano pertanto il loro accrescimento ai Romani, che vennero a fabricarvi, e a divertirvisi. Tutte le iscrizioni sono latine. La famiglia de' Balbi avrà avuta una gran parte all' esaltamento d'Eraclea; come ne fanno testimonianza le due belle statue equestri. Il teatro sarà stato probabilmente fabricato in questo tempo; e come tutte le iscrizioni principiano da Augusto,* si potrebbe inferire, che il teatro non sia stato fatto che sotto, o dopo quell' imperatore (a). La mediocrità delle pitture grandi riguardo al disegno, eccettuato il Chirone, e il suo compagno se fosse intiero, mi fa nascere il sospetto, che non possano essere molto anteriori a Nerone; stante che Plinio dice: *Nunc nulla nobilis pictura est*.

Il giovane Achille è disegnato, secondo il mio corto intendimento, con una maestria insuperabile, e colorito con una franchezza, e fiducia propria a gran maestri, e colla pastosità, e morbidezza del Coreggio. Lo stesso dico del Chirone. Ma quello, che non si può capire, è che le figure, le quali fanno l'ombra in giù, cioè i piedi, non fanno ombra sul campo della pittura; quando anche le testicciuole di bue, e le rose nel fregio poco staccate non lasciano di farvi la loro. Per qual motivo il pittore si è dispensato dal rappresentare l'effetto della natura? Per non confondere il contorno delle figure? quando le ombregli servivano per rilevarle. La stessa mancanza osservo in tutte le pitture. Altri corpi sono accompagnati colla loro om-

(a) Pare, che non se ne possa più dubitare, credendosi dal marchese Venuti nelle sue Osservazioni sulle scoperte d'Ercolano pag. 65., e dall' Ignarra de *Palæstra Neap.* pag. 99., da Seignoux de Corte-

von, e da altri, che Numiso, architetto di esso, sia quello nominato da Vitruvio per suo compagno, che volgarmente si legge Numidico, Minidio, e altrimenti. FRA.

bra; e si vede fra gli altri un volume inchinato al muro coll' ombra perpendicolare, e orizzontale. Del resto le pitture non sono fatte a fresco: il che è da presumersi dalle scrostature del colorito, che essendo staccato, e cascato lascia il campo bianco; e l'Achille anche ha molto patito nel ventre (a).

La pittura, o per meglio dire il disegno in rosso fatto da Alessandro ateniese, come anche le altre tre dipinte, o disegnate sul marmo, è alta due palmi, e stanno nell'appartamento della regina. Il nome dell'artefice, e i nomi delle figure sono scritti con diligenza; e il carattere non dà indizio d'una grande antichità. Tutti quattro pajono dello stesso artefice; e l'Ercole in atto d'assalire il Centauro Nesso, mi piace più degli altri. I due altri marmi hanno il lor disegno quasi affatto svanito, e guasto per essere stati lavati da gente ignorante.

Ci vorrebbe un volume per consultarvi sopra tutto, e mandarvi tutte le notizie che avrei a caro di potervi comunicare. Un poco per volta (b).

Portici li 11. marzo 1758.

²
Eccoci al fine de' nostri desiderj per la faustissima nuova del vostro arrivo alla corte di Madrid, il quale ci ha fatto penare un pezzo. Ora il compimento della vostra sorte sta sopra la salute vostra, che vi desidero dal cielo. La perdita, che ho fatto in voi, non è risarcibile, qualunque sorte possa mai incontrare; e non posso pensarvi senza lagrime, che mi stillano dal vivo cuore; ma essa mi verrà alleggerita nel sentire il felice successo della vostra presente situazione. Non cedo a nessuno nell'amarvi tra tutti quelli, che vi professano obbligazioni, che grandissime vi

(a) La questione, che fa Winkelmann intorno all'ombra, si scioglie subito, se si riflette, che quelle parti, che non l'hanno, come sono i piedi, non la possono avere, perchè le figure si rappresentano in aria, e alcune come ballando, senza campo nel quadro. Le altre parti, che fanno ombra sul corpo,

come le braccia, hanno la loro ombra, notabile anche nelle tavole in rame. FEA.

(b) Per tutte queste notizie si vedano le altre lettere di Winkelmann, che ho inserite nel Tomo III. della *Storia delle arti del disegno*, e la lettera di Mengs qui avanti num. 26. FEA.

tengo, e ne conserverò la memoria per tutta la vita mia: e ardisco dire, che non concepisco maggior grado d'affetto di quello, che vi ho portato, e vi porterò per sempre; quantunque io non lo abbia palesato con quelle dimostrazioni, che mi detta il cuore. Io meritavo alle volte i vostri rimproveri in piccole mancanze; ma quando si trattasse di realtà, vi farei vedere allora, di che cosa io sia capace per un amico, che Dio mi fece trovare per farmi godere la dolcezza della vita.

Il sig. cardinale (a) vi saluta caramente, e vi augura da Dio ogni bene. Il vostro Parnasso principia a oscurare tutta la fabbrica, e tutto l'oro impiattratovi; e quell'oltre ogni segno dimostrato applauso farà nascere gelosia al padrone. Noi non siamo venuti, che per vedere il Parnasso di Mengs, ho sentito dire più volte al cardinale. Ma bisogna anche rendergli giustizia: non lascia d'amplificare quella più che umana opera con quegli elogi, che dimostrano quanto conto ne fa, e quanto sene pavoneggia. Idio vi felicitì.

Roma li 10. novembre 1761.

Sempre più mi rallegro delle faustissime apparenze, che piglia la vostra situazione in cotella corte; e vi auguro dal cielo ogni bene con quello viscerato affetto, che vi porto per più motivi, fra i quali mi resterà sempre la riconoscenza presente, e non si cancellerà mai dall'animo mio. La memoria, che conservate di me, e i contralegni datimene nell'ultima vostra al sig. Casanuova, vengono più pregiati da me, che tutti i favori de' grandi. Quanto vi sono obligato di quelle notizie antiquarie! Procurerò di contracambiarvi a suo tempo (b).

Particolare è la statua di bronzo in Aranjuez: ma più particolare la rende l'esserli trovata anticamente a Salisburgo in Germania, dove fu scoperta in tempo di Carlo V. imperatore dal cardinale arcivescovo di Salisburgo Melchior.

(a) Alessandro Albani. FEA.

(b) Ho fatto varie ricerche per trovare quelle lettere di Mengs a Winkelmann, che doveano essere interessanti; ma non ho potuto

trovarle; e neppur sono fra certi manoscritti di Winkelmann nella libreria Albani, che ho veduti col ch. fig. ab. Morcelli custode della medesima. FEA.

chiorre Wolmaro, prelato dotto, e di buon gusto. Il sito, dove fu trovata, si chiama s. Vito. Quella figura è portata dal Grutero nelle Iscrizioni mal disegnata, ma elatata in quanto all'iscrizione sulla coscia. Non vi è altra differenza se non l'I nel nome di BARBIVS, copiato da voi senza l'BARBVS. Io già l'avevo citata nell'operetta mia (a), stimandola rimasta a Salisburgo, e in quella persuasione venri confermato dal cardinale Alessandro, il quale di passaggio a Vienna per quella città vi ha trovato una statua di bronzo tale quale quella, che mi descrivete di Aranjuez. * Convieni ora indagare, se quella di Salisburgo abbia segnata la stessa iscrizione; e su questo punto posso venire in chiaro per mezzo del conte di Firmian.

Le notizie di s. Idelfonso non mi sono state meno care; e godo, che il gruppo di Castore e Polluce intagliato colle Muse, restaurate da Ercole Ferrata coll' Apollo di sua mano, nella raccolta delle statue del de' Rossi, corrisponda all' idea, che ne dà la stampa. Il cardinale ne ha piena notizia, e non sa abbastanza lodare il busto d'Antinoo tutto antico, e di perfettissima conservazione, uguale, e forse superiore ancora, dice egli, in bellezza a quello di rilievo nella sua villa. Una testa d'Alessandro sopra un busto moderno, gli è parsa oltre ogni modo bella. Egli esalta il lavoro d'un torto imperiale colla corazza d'alabastro orientale, e un vaso cilindrico con un Bacchanale. Tutta questa raccolta costò al re di Spagna 51000. scudi (b). Le statue egizie, di cui fate cenno, non erano in questa raccolta: bisogna che sieno acquisti più antichi. A comodo vostro desidererei esserne un poco più informato. Io aspetto ancora altre nuove antiquarie dell' Escuriale, dove la famosa Apoteosi dell'imperator Claudio fu trovata attaccata per peso all'orologio del campanile. Il generale degl' Inglese andatone in traccia, la portò via (c); e si di-

Mengs Op. Tom. II.

A a

(a) Vuol dire la *Storia delle arti del disegno*, Tom. II. lib. VIII. cap. IV. §. 1. pag. 141., ove poi ha aggiunta questa notizia, ma in

altra maniera. FEA.

(b) Si veda qui avanti Tom. I. pag. 282. FEA.

(c) Winkelmann ripete questa

ce, che in quel tempo della guerra di successione in questo secolo gl' Inglese mandarono via sette navi con antichità scavate nelle provincie meridionali della Spagna. Ivi si trova un Raffaello molto decantato; ma non so adesso dire il soggetto.

Roma li 18. novembre 1761.

IO ho letto, e riletto, e leggo di nuovo, e non finirò di leggere la vostra affezionatissima lettera, scritta colla penna, che si può dire tinta nel dolce liquore dell'amicizia. Povero me di talento, e di spirito, che non posso rispondere colla pienezza d'affetto, di cui mi ricolmate! Giorno, e notte resta la mente mia occupata, e piena della vostra idea; e non m'alzo da letto, che con questo sempre mai più dolce pensiero. Non so cosa farà di me: non so se potrò sopportare la mia perdita irreparabile. Non mi può sollevare un raggio di lontana speranza di rivedervi, il quale sparisce, e mi lascia nella solitudine. Ma sull' ara, che vi resta dedicata, non s'accenderà mai più altra fiamma. Il buon ascendente, che vi guida, e la sorte propizia, quantunque non mai uguale al vostro merito, deve essere una parte della mia consolazione.

Dopo quest' esordio vengo alle notizie, di cui seguitate ad istruirmi. Non mi crediate tanto pedante, che non ne sappia far quel conto, che meritano osservazioni tanto singolari. La lava scoperta può in qualche parte rifarcire l'onore di Possidonio, storico antico, dalla taccia appostagli di favoloso da Strabone (a), il quale da lui ha cavato la notizia dell' incendio delle selve de' monti della

storiella nella *Storia delle arti del dis.* Tom. II. lib. XI. cap. II. §. 23. pag. 340., ove ho notato, che non è mai stata all' Escuriale, ma a Madrid nel palazzo del Ritiro ove è anche al presente la testa sopra un tavolino, e la base in una camera sotterranea. Fu trovata nel secolo passato alle Frattocchie, e allora fu pubblicata dal Severoli nel suo trattato dell' Apoteosi, e dal

Fabretti *De col. Traj.* pag. 384., e poi dal Montfaucon *Antiq. expl.* Tom. V. pl. 129. Ponz nel suo *Viaje*, Tom. VI. pag. 80. num. 85. descrive la base, senza la testa, che pag. 260. mostra di non sapere dove sia, benchè la sospetti in quel sotterraneo. FEA.

(a) lib. 3. pag. 147. B. edit. Casaub. 1620. WINKELMANN.

Spagna, d'onde calarono giù torrenti di metalli liquefatti. Questo racconto sembra a Strabone avere il colore d'una favola; ma inteso sanamente viene approvato dalla lava prodotta da eruzioni di fuoco, e da vulcani sprofondati, che possono inferirsi di lì.

Ne' sepolcri vostri vi siete apposto al vero. Questi sono monumenti degli antichi Celti non osservati, per quanto io sappia, in Spagna; ma ve ne sono degli stupendi composti di gran pietroni nel modo da voi accennato, nel Brandeburghese, e per tutta la Germania bassa. Nella Westfalia si possono accovacciare cento pecore sotto una pietra alzata sopra altre. Alcuni vogliono, che il famoso *Stone-heng*, o Pietra pensile, in Inghilterra, sia uno di questi sepolcri.

La Spagna resta a noi altri un paese incognito rispetto alla storia naturale del paese. L'unico libro, in cui mi pare d'aver trovato parecchie osservazioni di questo genere, è intitolato: *Delices de Spagne. Leyde, vol. 3. in 12.*; ma non si trova a Roma. Vi sono bei rami degli avanzi degli edifizj de' re arabi nelle provincie meridionali, a Granata, Murcia, ec.; e queste stampe sono state malamente copiate nella Storia del Salmon, tradotta dall'inglese.

Mi farete un singolar favore di fregiare le lettere vostre con simili osservazioni; e prima di scordarmene, vi supplico di non celarmi quello, che si può sapere d'alcune pitture antiche del cavalier Diel passate per le mani vostre, e vendute. Ne ho proprio bisogno nella mia Storia dell' arte. Vi giuro anticipatamente, che questo resterà sotterra finchè il libro possa uscire dalla stampa (a).

Le mie osservazioni sull' architettura antica stampate con splendore, e dedicate al principe nostro, le aspetto da Augusta (b); e il trattato vostro dagli Svizzeri. Io sono ansioso di vedere l'uno, e l'altro.

Il manoscritto, di cui vi parlai, è un poema greco di

A a 2

(a) Si veda qui avanti pag. xlvj. italiano, e corrette in moltissime cose, nel Tomo III. della Storia seg. FRA.

(b) Le ho pubblicate tradotte in nelle arti del disegno. FRA.

Oppiano, autore del tempo di Comodo. Si pretende, che nella libreria dell'Escuriale esista ancora quello della caccia degli uccelli, in greco *ΙΘΕΥΤΙΚΑ*. Non posso allegare autori di questa notizia; ma se potete arrivare a sincerarmene, vi farei molto obbligato; e trovandovisi, se poteste ottenere la licenza di farne fare una copia, vi farei un merito presso tutti quelli, che pregiano quelli studj. Le spese della copia ve le farei subito rimborsare da un libraro.

Della statua di bronzo a Salisburgo non ho ancora la precisa notizia presa sul luogo medesimo; ma il segretario del conte di Firmian m'assicura, che vi è, e colla iscrizione alla colcia.

Di scoperte di antichità ne andiamo molto digiuni per colpa delle acque continue, dalle quali vengono impediti i lavori nelle cave. Il sig. cardinale medesimo non ha fatto acquisti dopo la vostra partenza se non d'una pittura antica regalatagli dal nipote di Passionei, cavata anni sono alle falde del Palatino, in quella vigna stessa, che possiede adesso il direttore dell'accademia di Francia. Essa fu trovata con sette altre pitture, che stanno nella galleria del Collegio Romano, e rappresenta un sacrificio a Marte, la di cui figura armata sta su un piedistallo; dall'una, e dall'altra parte sta una donna in piedi con una patera, e con un simpolo. Il sacrificio a Marte non si confà troppo colla funzione di donne, se veramente è sacrificio; ma non saprei indicarvela con altro battesimo. La lunghezza è di quattro palmi, e mezzo; ed era un pezzo di volta, come si vede dalla sua cavità.

Roma li 16. dicembre 1761.

5.

MI sorprendete con un eccesso d'amore, e mi mettete in un trasporto di tenerezza, che non so spiegarvi ne in scritto, nè in parole. Io non perdo mai di vista la dolce speranza, che andate risvegliando in me; ma per essere troppo remota dagli occhi miei, mi svanisce spesso volte. Io non dispero di vedervi tornare, ma con capelli canuti, e più carico d'anni: farei però per consolarmi, se godeste con me la quiete d'animo. Le vostre lettere so-

no come i giorni di estate: le più lunghe sono le più belle; e mi riservo di rispondervi in altro ordinario più di quello, che mi permette una piccola indisposizione sopraggiunta al cardinale delle solite sue. Esso manda mille saluti pieni di affetto, e di amore tanto a voi, che alla signora consorte vostra; replicandovi i suoi obblighi per l'eterna opera, che gli avete lasciata, la quale va sempre crescendo, e con essa l'amor suo verso di voi.

Delle pitture manterrò un eterno silenzio: mi sarei prevaluto di qualche notizia nella mia Storia dell'arte. La pittura, già di Passionei ora del nostro cardinale, è tale, quale l'avete detta voi. Io ne parlai quando ne fu fatta l'offerta al cardinale, non avendola veduta prima che di passaggio. Baldani trova la vostra congettura felice, e sublime; non è però trovata nel palazzo di Nerone; ma a piè del Palatino verso i Cerchi, e in quella vigna medesima, che è adesso di Natoire. Nella stessa grotta furono staccate sette altre pitture de' Gesuiti, fra le quali è la migliore un Fauno vecchio, Satiro, che beve da un corno, e con un piccolo paesino, ma bello. La guerra mi fa temer per voi.

Roma li 21. aprile 1762.

6.

Finalmente è giunta l'operetta vostra (a) stampata pulitamente, e corretta. Essa è il mio più gustoso trattamento a Castello, dove sto per quindici giorni col cardinale, e colla signora donna Teresa. Mi giunse qui: la divoro, e tutto mi sembra nuovo. Io scommetto, che non sia mai uscito alla luce un componimento di così piccola mole più carico di profondi sentimenti, di più solidi ragionamenti, e di più reale profitto, e insegnamento, di questa vostra operetta, la quale paragonata non solo con quelle dell'arte, ma ardisco dire con ogni sorte d'altri libri, è come una libra di piombo a un sacco di lana. Il sig. conte di Firmian, per mezzo di cui ho avuto questa unica copia, prorompe in eccessi d'ammirazione, senza saperne l'autore. L'intelligenza del bello, dice egli, si tien-

(a) *Le Riflessioni sulla bellezza*, date qui in principio. FRA.

de in quest' opera fin dove è lecito di arrivare colle facoltà umane, e vi è sviluppata una verità, della quale abbiamo avuto il sentimento senza poterla spiegare. Il preciso, e nerbuto avvertimento premesso dall' editore non vi dispiacerà (a). Il nome mio spicca nel frontespizio, e partecipa della gloria, che vi siete acquistata con sì giusto titolo. Ho suggerito al sig. Fuessli, che procuri di mandarvene una copia per mezzo di Wille, a cui non dovrebbero mancare delle opportunità a facilitarne la spedizione senza spesa. Essendo assicurato dell' applauso del publico, vi prego per l'amore, che portate a questo vostro primogenito intellettuale messo al mondo, di non abbandonarlo, e dargli l'ultima stagione, se stimiate di farvi qualche giunta, o accrescimento, per farlo comparire di nuovo in veste più splendida.

Quando stavo per finire la lettera venne una staffetta da Vienna a chiedere l'indulto Pontificio per una contribuzione imposta al clero austriaco nel Milanese; e nello stesso tempo ebbe il sig. cardinale la nuova d'una gran tazza scoperta alla macchia, e nascostamente alla strada per andare a Albano, verso le Frattocchie, sul fondo del Contestabile. Si partì immantinente dopo la staffetta; ed io corsi subito alla villa del cardinale per vedere la scoperta. Questa tazza è un labro, *labrum*, di dieci palmi, e mezzo di diametro; di cui però non si sono trovati per ora che tre quarti: l'altezza passa tre palmi. Questa gran macchina è tutta lavorata in ogni sua parte, e scolpita egregiamente. Il labbro medesimo della tazza è bacellato con bacelli tramezzati di punte di frezze. Tutto il giro sotto il labbro contiene le fatiche d'Ercole in figure di un palmo, di bel disegno, e scultura a bassorilievo. Ogni prodezza d'Ercole è accompagnata da una figura donnesca, le quali serviranno parte per illustrare la favola, e passi degli autori antichi; parte per iscoprire tratti di mitologia finora incogniti. Sotto le figure gira un elegantissimo intreccio di quattro dita di larghezza; e il corpo del vaso

(a) Questo non si è dato nelle varie edizioni, fuorchè da Jansen, e neppur qui, Faa.

sino al centro di sotto è ornato di bacelli lunghi, e tramezzati come quelli del labbro. Il centro è bucato, e il foro spacca tre parti di un palmo. La cosa più notevole sono due ferri rappresentati nel marmo sopra il fondo di sotto la tazza, di tre palmi di lunghezza col manico, il quale è rimasto a uno di quelli ferri, ed è grosso un mezzo palmo. Questi ferri figurati di marmo rassomigliano a un vomere d'aratro; e col manico pare, che rappresentino un gran dardo, o venabulo. Il terzo manca. Questi preteli dardi sostengono, per così dire, la tazza; di modo che il ferro resta sotto, e il manico scappava fuori con una rozza grandiosità. La grossezza della tazza farà appena di due onces: il marmo è maravigliosamente bello. Non mancherò di darvene ulteriori notizie (a).

Castel Gandolfo li 23. giugno 1762.

7.
DEsiderandovi ogni bene dal cielo vengo a parte di tutte le nuove vostre, e godo sommamente, che non cangino mai faccia, ed aspetto. Io respiro la quiete e la tranquillità; e questa calma nel mare della vita nostra deve prevalere a tutto il fumo, di cui altri si pascono in continue brame smoderate.

Principiando dall'opera vostra, colla quale siete entrato nella carriera, e nel grado degli autori, non posso più ripararmi da quelli, che la vogliono tradotta in italiano. Voi scagliate dei fulmini contro quelli, che si arrischieranno a porvi le mani, senza essere guidati da voi medesimo. Questa proibizione poteva aver luogo sino a che si poteva giungervi, e non era discordante; ma adesso vuole la necessità, che pensiate ad abolire quella legge, che con troppo rigore dettaste: e l'alto tuono, con cui parlate, non potrà alla fine trattenere la gente dall'operare contro la vostra intenzione. Il P. Mingarelli bolognese, di quelli di san Pietro in Vincoli, passando col suo Generale per Roma volle in ogni maniera, che io ci prestassi orecchio; e uno di loro, che ha studiato arrabbiatamente il tedesco, era pronto ad affaticarvisi.

(a) Winkelmann ha poi pubblicata questa tazza nei *Monumenti antichi inediti*, n. 54. seg. FRA.

Io glielo promisi senza ricordarmi della proibizione vostra: poi bisognava ritrattarmi; e adesso che gli ho mandato l'unica copia mia, si proibisce da sè stesso il tradurre. Il conte di Firmian parla da citatico del vostro libro in un'altra sua lettera; e gli scrissi, che forse forse sareste per lasciarvi indurre a mettervi un'altra volta la mente, e la mano; e mi pigliò subito in parola, come se io fossi dispotico nell'amicizia vostra. Ma da vero: scrivetemi del modo, in cui ho da contenermi intorno alla traduzione. Anche a me basterebbe l'animo con l'aiuto di quelli, che fanno più di me; e non temerei, che ne nascesse una sconciatura.

La Storia dell'arte si metterà sotto al torchio dopo la fiera di s. Michele di Lipsia. L'altra italiana è sbazzata, e non ne manca altro, che il ripulimento, e qualche giunta quà, e là. Ma i rami sono quelli, che anderanno diffucultando il negozio. Casanuova vuole che vengano intagliati in Augusta. Mi ci arrendeì dopo qualche contrasto: vi spedimmo tre disegni; ed oramai sono scorse sei settimane senza aver risposta. Intanto per non stare ozioso, ho steso qualche cosa intorno alle scoperte d'Ercolano in forma di lettera indirizzata al sig. cav. conte di Brühl. L'operetta crescerà fino a 16. fogli; e oggi spedisco il primo, e vado copiando di mano in mano, che finisco lo sbizzo d'un foglio. Vi metto tre rametti per fregio.

Mi è venuto più volte in mente di chiedervi una carità per la mia Storia dell'arte. Sarebbe ancora a tempo. Un disegno di tre figure per frontespizio col nome vostro le darebbe un fregio immortale. Vi sarebbe Zilian, e Preissler a Copenhagen per intagliarlo; e a Walther non rincrescerebbe la spesa. Ma oltre che non so se le vostre fatiche vi permettano ozio da pensare ad altre cose, non so il modo di farlo venire senza grande spesa. Per spedirlo sicuramente vi vorrebbe un cannelletto di latta di ferro, o d'ottone. Carissimo amico, io accetto le vostre scuse colla medesima persuasione anticipata del vostro buon cuore, colla quale mi sono fatto ardito di chiederlo. Retti proposto in modo di parere; e una parola, un cenno vostro mi basta per farvi capire.

Della gran tazza di marmo colle fatiche d'Ercole, si è trovato tutto il fondo, e un altro pezzo del giro del corpo; ma ci mancano ancora sette, o otto palmi per compire il giro. Quello, che pigliammo non so per che cosa, su cui posasse la tazza, sono i manichi; e quello, che guardato di primo lancio ci pareva un ferro di vomere, è l'attaccaglia del manico, il quale ne ha due da ambe le parti.

Non ho voluto essere il primo a darvi la nuova sinistra della vendita dei disegni del cardinale. Adam d'Edimburgo, il fratello minore di quello, che avete conosciuto voi, il quale gli ha pagati 14000. scudi, fa comparire il re d'Inghilterra, forse per poterli far uscire senza impegno. Ora faranno arrivati felicemente a Livorno. Prescindendo dal decoro, il cardinale ha fatto un negozione. Vi sono comprese tutte le stampe, le quali sono robba esecranda. Io feci il diavolo in casa: ma finalmente di che momento farei stato io contro la necessità?

Roma li 23. luglio 1762.

8.

L'Ultima nuova del gradimento di S.M. Cattolica dimostrato all'opera vostra; gli elogi degli accademici dati al vostro sublime merito; e la soprintendenza di tutte le pitture ordinate, e da ordinarsi in avvenire alla corte, m'ha riempito di quella interna allegrezza, che non si sa contenere; e l'ho partecipata a tutti quelli, che vi vogliono bene, e tutti si vanno rallegrando con voi; augurandovi meco gli anni nestorei per la gloria della pittura, rinata, e risorta in voi, e condotta al maggior colmo del suo splendore. Voi siete la delizia de' miei trattenimenti mentali: l'ultimo pensiero, che mi lascia nel pigliar sonno, e il primo allo svegliarmi, vanno diretti a voi, in cui Dio m'ha fatto trovare quell'amico, che smaniosamente andavo cercando senza poterlo trovare; e da cui sconsolatamente resto separato, e slontanato per l'infelicità de' tempi, e per la ruina della desideratissima patria nostra.

Sinora, e in mezzo a' disgusti, che vi nacquero, non ebbi cuore d'appoggiare con le mie preghiere la supplica

del mio garbato Svizzero, alla quale non vi siete degnato di rispondere; ed eccola replicata per mezzo mio. La misura del quadro è il gabinetto, ed in conseguenza, al parer mio, la metà del naturale. La scelta del soggetto non fagro, riposa sopra di voi: il pagamento sarà in conformità de' prezzi soliti vostri. Tutta la sua patria vi concorre co' desiderj, e co' voti; ed io vi prego per le sante leggi della nostra amicizia, di non dargli la negativa. Non v'incresca di replicargli per mezzo mio due righe per sua consolazione.

L'operetta mia italiana, che vi sta tanto a cuore, ha riposato un poco per diverse ragioni; ma spero di condurla in questa estate al suo desiderato fine: e quando l'avrò riveduta di nuovo, l'andrò esponendo alla critica di chi può darne giudizio. La notizia delle scoperte Ercolanesi di dodici fogli in quarto diretta al signor conte di Brühl, e fregiata con tre rametti, è stata applaudita per tutto; e il libraro ne avrà a quest'ora finito lo spaccio. Mosso da ciò, sto per tornare a Napoli in questa quaresima coll' intenzione di fare più diligente ricerca per cangiarne la forma epistolare in quella di trattato. Tempo fa sbozzai un Saggio d'allegoria per li pittori; ma vi andrò con piè di piombo: e se il disegno, e la tessitura non sarà gradita da voi, rimarrà un embrione. In un'altra ve ne darò que' lumi sufficienti a potermi suggerire il vostro parere, e consiglio. La stampa della Storia dell' arte è stata di nuovo impedita dalle violenze inesplicabili, e inudite, che il barbaro nemico usa a quelli di Lipsia. Si dice però di certo, che la pace sia conchiusa ivi tra la corte di Vienna, e quella di Berlino. Mi è venuta poi l'idea di trattare di certe materie, principalmente di quelle, che risguardano l'arte, in diverse lettere, e farne un volumetto intitolato: *Lettere romane*, ma in tedesco (a). Io tengo pronte diverse copie del vostro libro; ma non trovo via da spedirle.

In quanto a me, sto bene, e contentissimo; e all' approssimarsi la pace non mi sento veruno stimolo di cambiar paese.

Roma li 19. gennaio 1763.

(a) Intorno a queste, e ad altre prefazioni alla *Storia delle arti del* opere di Winkelmann, si vedano le *disegno*, della nostra edizione. Fsa.

9.

NOn vi scrissi nell' ordinario passato per aspettare un dislinto ragguaglio d'una scoperta fatta nell' antica Pompeja, la quale vi farà venire l'acqualina in bocca. Quello è un musaico trovato li 23. aprile; ma il primo, e l'unico nel suo genere, che sinora sia comparso alla luce. Rappresenta esso quattro figure con la maschera al volto, che suonano diversi strumenti. La prima figura a destra del quadro, è d'uomo con volto caricato, e in atto di suonare un gran cembalo, o tamburino: l'altra, che segue parimente d'uomo, suona i crotali; la terza è donna in profilo, veduta di spalle, che suona due tibie; e la quarta è un fanciullo, che suona la piva. I panneggiamenti, dice Camillo Paderni, sono ben piegati, e tutto ottimamente disegnato, ed espresso di vaghi colori cangianti. Il lavoro è d'una sottigliezza, che sfugge l'occhio; principiando nel fondo con quadrelli di grandezza d'una penna troncata nella sua sommità, e sminuendosi nelle figure in pezzetti quasi invisibili. I capelli, e i ramoscelli d'erbe, che ornano di sopra le maschere, e le pennazze degli occhi, non possono ben distinguersi coll'occhio nudo. Ma quel che accresce il gran pregio di questo monumento, è il nome dell' artefice in caratteri neri nella sommità del quadro nella parte sinistra, e in campo bianco. Chiamasi Dioscoride oriundo di Samo: ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. Si pretende, che una pittura trovata nel 1759. nell' antica Stabbia sia una copia di questo musaico. La sua altezza è di due palmi romani.

Di tutto quello, che si andrà scoprendo, ne sarete puntualmente avvifato.

Roma li 8. giugno 1763.

10.

SE vogliamo fare i calcoli giusti, sarete nel commercio nostro in colpa voi, non io. Mai una riga di risposta! e l'aspettarla ha in parte cagionato il mio ritardo a scrivervi. Era per altro non dico tratto d'amicizia, ma di civiltà, di rallegrarvi meco del mio stabilimento a Roma, come hanno fatto molti altri meno interessati nella sorte mia. Vi passo però anche questo.

Se fosse vero quel che dicono da noi le femine, che le

orecchie ci trombano quando in assenza si parla di noi, le vostre sarebbero state in un continuo tamburo durante la nostra villeggiatura, nella quale le persone di distinzione non vi nominarono senza darvi il predicato di grande, il gran Mengs; e Sua Santità medesima nel considerare il vostro Parnaiso vi dava del gran pittore. Io esercitai allora una funzione del posto mio nello spiegare al Papa que' monumenti, che il sig. cardinale gli accennò come particolari.

L'opera mia va avanti, e riuscirà più voluminosa di quel che si credea; essendo cresciuti i monumenti inediti portati in essa, e disegnati, o da disegnarsi, fin a duecento; fra' quali ve ne sono alcuni de' vasi vostri (a). Quello con due giovani a un sepolcro, pare che rappresenti Oreste e Pilade al sepolcro d'Agamennone, cavato dall' Elettra di Sofocle. Non sta bene a me di darvi un'idea del merito di questa fatica; ma non posso non parteciparvi per consolazione vostra, il giudizio di Baldani, il quale cerca il pelo nell'uovo. Nel leggergli due sole spiegazioni, per non infastidirlo con più nella sua malattia pericolosa, della quale spera rimettersi a Castel Gandolfo, proruppe nel dire: Sentite! gl'Inglese vi metteranno una statua: eccsa più bella, e insigne non è comparso nell'antichità. In quelli stessi termini ha poi parlato anche al signor cardinale. Quando poi saremo a tiro, la farò passare sotto più occhi; e i giudici saranno Baldani, Bottari, e Giacomelli; e a questo farò concepire un'idea diversa d'un antiquario, quando vedrà spiegati molti passi degli autori antichi, e d'Omero medesimo, altri corretti, e critici moderni, come Salmasio ec., confutati da' marmi, non con dicerie, ma con solidi argomenti ristretti in poche parole.

Il sig. cardinale s'è esibito di regalar la carta, senza però aver fatto il calcolo della spesa, che ci vorrà, la quale andrà in su assai. Vi saranno cento fogli di stampe, e cinquanta duerni, e più di carattere a mille copie in carta reale. Io crederei, che il sentimento di Baldani vi potesse servire di patente per annunziare quest'opera con qualche fiducia anche in Spagna, per trovarne qualche esito.

(a) Mengs cedè poi la sua raccolta di vasi detti etruschi alla biblioteca Vaticana per un cambio di stampe duplicate. F&A.

Di nuove scoperte ne siamo scarsi. Del musaico col nome dell' artefice Dioscoride di Samo ve ne ho dato ragguaglio. Il sig. cardinale ha avuto un labro d'una specie di porfido verde di casa Strozzi, per un certo servizio fatto al duca; e quello vaso è il più bello di tutti a Roma. La villa cresce sempre in fabbriche, e in monumenti; e si sta negoziando la compra della vigna contigua di Scrlupi, la quale poi servirà di dote all'altra.

Roma li 9. agoito 1763.

II.

Quanto meno aspettato, tanto più grato è stato a me, e a tutti il felice ritorno della carissima vostra consorte, amata da me svisceratamente, come parte dell'amico più caro, che io abbia in questo mondo. Ma più d'ogni altra cosa m'ha ricolmato di contentezza la confidenza vostra in me, desiderando l'assistenza mia dove io possa esserle utile. Questo riguardo verso l'insufficienza mia dichiaratomi dalla signora Margherita, sarà sempre considerato da me come la maggiore dimostrazione del vostro affetto: ed io farò prontissimo a' minimi cenni vostri. Non posso poi contenermi di mostrarvi consapevole della speranza, di cui la signora m'ha reso partecipe: vi verrò allora incontro sino dove comanderete.

In questa occasione ci avete procurato un altro non mai aspettato piacere, in farci conoscere una delle più belle cose, che esistano al mondo. Che stupore! che mostro di bellezza! Non vi possono stare a fronte tutte le gioje del museo di Firenze, e quelle di casa Piombino. Il sig. cardinale si sfatterà in esclamazioni, quando io sono rimasto stupido, e immoto come sasso, e come quelli, che guardavano la Medusa; abbassando la fronte come alla comparsa d'una deità, che l'occhio umano non può guardare impunemente. Non mi richiedete per un pezzo nuove d'antichità; io ne disgrado quel, che mi parve insigne (a).

Roma...

(a) Questo bellissimo cameo rappresentante Perseo e Andromeda sedenti sopra uno scoglio, è stato comprato dopo la morte di Mengs per tre mila scudi dall'imperatrice delle Russie. F.A.

LA degnissima consorte vostra si servì di me l'ordinario passato in ragguagliarvi di certe cose, di cui il segretario solito non ha da essere consapevole; e perciò non vi scrissi separatamente. Stando al dettato suo accusai me stesso, ma a torto. Io sono affaticatissimo fra la Vaticana, fra il cardinale, e fra l'opera, che m'occupa. Pago inoltre la tassa della celebrità nelle visite di molti forestieri raccomandati a me, a' quali vorrei poter esser utile, senza vedervi modo. Jeri venne da me Mr. de Watelet di Parigi, indirizzato a me dal conte di Caylus, dall'abate Barthelémy, e dal P. Paciaudi bibliotecario del duca di Parma. Questo è un francese, che ha passato gli anni del bollore, avendone 50. sonati: è signore, ricco, dilettante non solamente, ma conoscitore; ed ha acquittato non poca fama col suo poema sopra la Pittura, diviso in più canti; bello sì, ma s'aggira un poco troppo sul generale; e nelle osservazioni anesse v'è corso qualche errore un poco massiccio, notato da me nella Storia dell'arte, la quale sarà uscita in questa sera di Natale colla dedica all' Elettore, senza che egli l'abbia veduta. Io suppongo, che l'infautta nuova della sua morte sia giunta a Madrid. La povera Sassonia! nel colmo delle sue speranze tornata ad essere più che mai desolata in vedersi privata d'un principe, che sembrava nato per il bene del genere umano. Il principe Saverio s'è arrogata la reggenza. Lagnasco stava per essere chiamato in Sassonia, e Bianconi il medico gli doveva succedere probabilmente in qualità d'agente; perchè la principessa, che lo vedeva di mal occhio, per disfarli di lui, e per secondare nello stesso tempo il suo genio, avea trovato quello mezzo termine. Adesso va tutto in fumo. Beato me! di trovarmi nel porto della quiete, e lontano dalle turbolenze della corte.

Vi ringrazio degli uffizj vostri nel promuovere la nostra opera, nella quale ho finita la parte mia. Ne ho fatta la prima revisione con Baldani; e sto per farne la seconda. Non so se vi ho scritto, che il Papa stando a Castello si degnò di farli leggere da me uno squarcio di quell'opera. Io gli stetti accanto, e Sua Santità gradì infinitamente quella lettura.

Il vostro libro è stato innalzato fino alle stelle in tutti i Giornali di Germania; e tutti i forestieri lo portano seco, e lo studiano. V'è uno, che lo fa quasi a mente.

In questi giorni spero di arrivare a vedere le gemme in casa Barberini, e ve ne saprò dare qualche notizia.

Camillo Paderni si trova adesso a Roma. La scoperta più recente è la porta dell' antica Pompeja, la quale è alla Saracinesca, cioè con una cataratta all' uso della porta antica rimasta dentro Tivoli. Finora non si è saputo se si cavava dentro, o fuori della città; ma adesso escono di speranza, e le opere sono cresciute in questo sito fino a trenta; quando prima si cavava solamente con otto, o nove uomini.

Il sig. cardinale si è compiaciuto di fare visita alla signora vostra conforte; ed è rimatto nel vedere il bellissimo cameo, il quale, quantunque sia soggetto ovvio, merita per la sublime bellezza luogo nella nostra opera; e spero di ottenere da voi la permissione di farlo disegnare. Il rimanente un' altra volta.

Roma li 3. gennaio 1764.

13.

LA mia situazione è quale la posso desiderare; avendo ottenuto più di quello, che ho potuto concepire: e si lavora adesso per farmi avere la sopravvivenza dello scrittore della lingua ebraica, lo scrittore della quale è un vecchio malandato, e scombussolato. Ottenuto questo il sig. cardinale s'impegnerà per farmi confermare li 50. scudi di pensione straordinaria sotto titolo di scrittore della lingua teutonica, coll' incumbenza della custodia del Museo d' antichità profane, che si sta attualmente fabbricando, per farlo corrispondere al Museo d' antichità cristiane all' altra estremità del lungo corridore della Vaticana. Dal canto del Papa, che mi vuol bene, me ne tengo già anticipatamente assicurato; e mi lusingo d' essere in possesso della benevolenza del cardinal nipote, e del cardinale Segretario di Stato. Posso dunque senza difficoltà rinunziare ad ogni speranza della Sassonia; particolarmente dopo la morte del principe, il quale meritava che si facesse qualche sagrifizio.

Mi viene scritto, che il posto di Heineke (il quale con

diverse altre creature di Brühl resta confinato, ed in rigorosa inquisizione) sopra la galleria, sia stato dato a Hagedorn, forse per remunerarlo delle sue carità procurate a' poveri abitanti di Dresda in tempo dell'assedio. Esso a forza di sollecitare persone opulente in Olanda, ne' Paesi bassi, in Amburgo, e altrove, ha riscosso delle somme considerabili, distribuite da lui per soccorrere alle miserie di quella allora afflittissima città. Con Bianconi ho troncato ogni commercio prima della morte del principe; prevalendomi per pretesto del lavoro dell'opera mia. Se Lagnasco accetta la chiamata, questo medico viene a Roma, col predicato d'agente, come si crede, e come vi scrissi altra volta. L'opera mia è ancora molto indietro per colpa di Casanuova, la cui infingardaggine sorpassa ogni segno. La parte mia assai più faticosa è finita, prescindendo da certi monumenti, che non possono esattamente spiegarli senza avere sott'occhio il disegno. Gran cose, amico carissimo, troverete in quest'opera, non mai vedute, e incognite!

Di nuove scoperte non v'è cosa, che meriti la vostra attenzione. Vi manderò di quelle d'Ercolano, e di Pompeja, perchè spero di fare una scappata a Napoli, con uno Svizzero, uno de' più garbati, eruditi, e geniali giovani, ch'io abbia conosciuti. Esso è parente del nostro Fuessli. La Storia dell'arte è comparso alla luce.

Roma li 3. febraro 1764.

NEl momento stesso, che stavo per rispondere alla prima ^{14.} stimatissima vostra, mi giunse l'altra col giudizio sopra il libro di Watelet, di cui non ho veduto quella edizione magnifica mentovata da voi. Il vostro parere è un vangelo, una sentenza come uscita dal tripode di Delfo, e serve a me di scudo nella giusta critica, che gli ho fatta. La lode data alla persona dell'autore non implica contraddizione col biasimo dell'opera sua; ma a cagione d'una certa civiltà naturale, e innata, di cui s'è dispensato questo signore, ho stimato, per non avvilire il mio decoro, di ritrattare quel, che gli feci esibire per il sig. cardinale medesimo; e tornato, che egli sarà da Napoli, può provvedersene ad un'altra botte-

bottega. In quel modo, non contraendo amicizia con esso, non avrò motivo di pentirmi del mio giudizio. Gli toccai il talto sopra l'idea spropositata, che egli si è formata de' Fauni, spacciata nelle Riflessioni al suo Poema; e m'avvidi della confusione, in cui si trovò in vista di uno de' più bei Fauni della villa del sig. cardinale. Se vi fosse chi gli potesse aprire l'intelletto, il che sarà difficile, considerato *active et passive*, resto sicuro, che non potrebbe applaudirsi del suo feto. Stiamo a vedere se ho incontrato meglio.

Vi spedirò la storia dell'arte quando mi capiterà, ed un altro piccolo componimento sopra la capacità di sentire il bello nell'arte, dedicato a un bellissimo ragazzo livonese, per via più sicura di quella, per la quale vi mandai otto copie del libro vostro, e sei delle osservazioni mie sopra le scoperte d'Ercolano.

Io suppongo, che il sig. Casanuova vi abbia dato notizia d'un bellissimo cameo acquistato dal sig. Jenkins, con la testa di Domiziano, e sotto il nome di Dioscoride inciso. Io non l'ho veduto ancora.

Sto in procinto di fare un viaggetto a Napoli in compagnia d'uno Svizzero di Zurigo, il quale è uno di que' soggetti rarissimi, che non capitano ogn'anno: avvenente, gioiale, erudito, dotato di spirito, e di buon gusto, d'un modo di pensare nobile, e disinvolto. La partenza è fissata alli 20. del corrente, e spero godermela meglio, che quando vi fui col conte di Brühl, e Kauderbach, il ministro di Sassonia presso gli Stati d'Olanda.

Dalla Sassonia non ho nuova veruna; perchè ho troncato il commercio colla corte, con la quale non ho più che spartire dopo la morte di quel principe, che era l'immagine più rassomigliante, e più viva della divinità.

Roma li 15. febraro 1764.

15.

IL colmo de' desiderj della vostra signora consorte, e miei, farebbe la nuova del vostro ritorno; e lo dobbiamo caldamente desiderare, atteso che non vi sarà contentezza, nè salute per voi fuori di questa nostra cara patria, nel centro delle arti, e delle delizie, che reca questa dominante. Caser-

Mengs Op. Tom. II.

B b

ta reſſi la voſtra mira; e tutti quelli, che vi ſuggeriſcono di traſpantarvi in Inghilterra, ſiano riputati nemici voſtri. Gl'Ingleſi vogliono eſſere trattati fuori della loro iſola, e in queſto clima, che li rende un tantino più manſueti, e li fa invogliare; ciocchè voi ſapete meglio di me. In quella, che non mi pare mal fondata ſperanza, reſſi ſerbato ſin a quel tempo tanto ſoſpirato, quel che dovrei inviarmi delle mie ſtampe. Della Storia dell' arte non tengo che una copia, che mi coſta più che un manſcritto in carta pecora. Ne aſpetto però altre copie, e alla voſtra richieſta ve la manderò colle altre bagattelle. L'altra opera s'è incagliata per l'inſingardaggine ſenza eſempio di chi s'era dato a fare; diſegni, fatti come Dio vuole.

Roma li 15. marzo 1764.

16.

DEl mio viaggio, e ritorno da Napoli ſo che la ca- riſſima voſtra conſorte ve ne ha dato parte. Mi ſono divertito in compagnia di due patrioti noſtri, i più ſavj, garbati, ed eruditi, che ſiano capitati a Roma: uno è am- burghese, l'altro di Zurigo, pieno zeppo d'Omero.

Nell' andare mi ſono fermato a quella fonte vicina a Mola di Gaeta, la quale è opera degli antichi Romani, e rimatta intatta. Queſta è quella fonte medefima, alla quale Ulisse incontrò la figliuola di Lamo, re de' Leſtrigoni, che abitavano in quella ſpiaggia. La fonte da Omero è chiamata ΑΡΙΑΚΗ, e da Silio Italico, conſole romano, e poeta, *Ar- tacia*. Omero deſcrive anche la ſtrada, che conduce a Mola.

Le ſcoperte principali, che ſi ſono fatte nelle ſcavazioni delle città antiche ſotto il veſavio, riguardano la ſcena del teatro, e la porta di Pompeja, con due palazzetti dentro la città. La ſcena non è ſcoperta in ogni ſua parte, come eſſa meritava: v'è però tanto da formarſene più diſtinta idea, e da intendere Vitruvio, e Polluce. Indi ſi ca- piſce ora la differenza fra il teatro greco, e il teatro romano, la quale conſiſteva nell'orcheltra, o in quello ſpazio concentrico compreſo nel ſemicircolo de' ſedili; quella del teatro greco era grande, e avanzava fuori del ſemi- circolo, eſſendo quel luogo deſtinato per li balli. L'orcheltra romana era piccola, e riſtretta dentro il ſemicircolo; perchè

serviva solo a persone di distinzione per sedervi. Le mutazioni della scena non faceansi come da noi; essendo la facciata della scena fabrica stabile; ma per mezzo di macchine trigoni, e vertatili, che stavano a' fianchi della scena, e giravano in un cardine, di cui se n'è trovato uno effettivo col legno dentro, nel luogo proprio, dove le mette Vitruvio. Ma non posso diltendermi d'avvantaggio su quello punto; perchè temerei di dovere scrivere una dissertazione in cambio d'una lettera (a).

A Pompeja si sono scoperte due ville fuori della città, nel medesimo colle. In una si è trovato l'intonaco d'una stanza dipinto stupendamente; ma rotto in mille pezzi, di cui conservo un piccolo frammento con una fronde di vite, che supera in finezza di pennello tutto quel, che si è veduto finora. Le stanze però di questa villa vedonsi di nuovo riempite di terreno: il perchè non si sa; non mancandovi sito da riporre l'ingombramento della terra. Nell'altra villa si è trovato quel musaico col nome di Dioscoride Samio, che vi annunziai tempo fa. Nella camera corrispondente, e incontro a quella si scoprì in presenza mia un musaico compagno di quello, colla stessa iscrizione precisamente, e rappresenta tre figure donnesche, e comiche, colla maschera davanti al viso. L'uno, e l'altro stava incastrato nel mezzo di un pavimento grossolano di quadrelletti bianchi, orlato d'un intreccio.

La porta della città con due porte laterali per li viandanti, ha dalla parte destra sepolcri contigui; e avanti i due più prossimi stanno due sedili semicircolari di peperino di più di venti palmi di diametro. Uno di questi sedili con un' iscrizione alla spalliera, vedesi collocato nel cortile del museo a Portici. Dall'altra parte della strada sta un gran basamento quadrilungo, che bastava a una quadriga di bronzo; ma non vi era più traccia di statua; perchè quella città patì in un terremoto sotto Nerone (b), prima dell'ultimo suo estermínio; e gli abitatori dando già allora pro-

B b 2

(a) Questo teatro è stato poi inciso in rame, e pubblicato dal sig. Piranesi. Noi avremo occasione di

parlarne per Vitruvio. FEA.

(b) Lo racconta Seneca, *Nat. quæst. lib. 6. cap. 1.* FEA.

babilmente la città in abbandono, hanno avuto tempo di portar via sino i cardini delle porte; ed alcune pitture erano già levate dal mezzo degli scompartimenti dipinti delle stanze. Alcune figure vedorſi picconate attorno coll' intenzione di staccarle. Perciò non v'è gran ſperanza di trovarvi coſe prezioſe.

Dentro la città reſta ſcoperta una caſa, il di cui cortile ſcoperto lungo 70. e più palmi, ha un atrico alla veneziana, e tutte le ſtanze un pavimento a mufaico. Niuna però delle ſtanze godeva altro lume, ſe non quello, che ricevea per la porta, la quale perciò è larga, e alta più del ſoliſo. Finestre non vi erano aſſatto. Il reſto un' altra volta.

La fabbrica di Caſerta ſta a buon termine, e fra un anno vi può eſſere meſſo il tornjcone. Mi è nato un penſiero, che mi conſola, e ſpero che vi farà nato prima che a me: cioè di chiedere al re Cattolico, dopo terminato il lavoro a Madrid, il lavoro al ſoſſitto della cappella di queſto palazzo. Più aſſai del palazzo di Spagna, per onor ſuo, gli deve premere il palazzo di Caſerta; e il lavoro in eſſo deve conſiderarſi fatto per lui medeſimo: tanto più, che non ſembra improbabile, che il re poſſa ritirarſi in quel paefe tanto da lui amato, quando il principe d'Aſturias farà giunto alla maggioranza. L'eſſettuare queſto penſiero farebbe il compimento de' miei deſiderj. L'ho comunicato al ſig. cardinale, che ſe ne rallegra già anticipatamente con voi, e vi ſaluta caramente, come tutti di caſa. Lo ſteſſo fa Vanvitelli, Camillo Padernj, e il P. della Torre.

Vi prego d'avviſarmi ſe vi è giunto l'involto del libro voſtro, e de' miei. Fueſſi l'ha fatto riſtampare ſenza mia ſaputa; e ne ha venduto, già meſi ſono, più di 900. copie. La Storia dell' arte non mi è capitata ancora,

Roma li 28. marzo 1764.

17.
LA cariffima voſtra degli undici di febbrajo, ſpedita nel piego del voſtro miniſtro, non la ebbi che l'ordinario ſcorſo. Queſta ſuccinta lettera racchiude in ſè la cordialità dell'amico, la ſincerità del voſtro cuore, il conto, che fate

dell' amico; ed in essa mi pare di leggere mille volte più d' quel, che non esprime il carattere; e rileggendola l'accreasco sempre di un nuovo, e variato commentario, il quale però non varia nella sostanza. Non farò mai che abbiate a desiderare le mie risposte. La nuova dei quattr' anni di prolungata dimora in Spagna mi trasfigge l'anima. Io vi riconosco la base della fortuna, che verrà in appresso; e rimango persuaso, che voi sospirate di rivedere questa nostra patria, al pari di quel, che lo posso desiderare io. Con tutti questi riflessi però l'animo mio non trova riposo, non trova consolazione, ed io sono quasi incapace di pensare ad altro. Io prego Iddio in ginocchioni, che mi renda l'animo rassegnato, e tranquillo nell'aspettare in pace, e con fiducia il compimento de' miei voti, e sospiri. Spero che col processo del tempo l'anima agitata possa calmarfi alquanto; ma per ora non fo altro che piangere. Iddio fa se potrò resistere. Maledette le convenienze del mondo! Se mi fosse permesso m'incamminerei a piedi, per riposare nel seno della vostra amicizia, e per finirvi i miei giorni. Perchè, a considerarla bene, perchè vivo nel mondo? Per qual motivo ho un cuore tanto sensibile? Per faticare, e per far dissertazioni? e intanto retto privato del vero godimento della vita. Ma queste sono considerazioni gettate al vento: io me n'andrò da questo mondo senza avere la consolazione sospirata. Iddio vi dia salute: del rimanente vi ha ricolmato abbondantemente.

Roma li 28. marzo 1765.

18.

Sia tregua d'ogni amarezza! Nell'interno mio sono stato sempre troppo persuaso della schiettezza, e della costanza vostra nell'amicizia. Intanto sembrano quelle amarezze potersi paragonare alle medicine amare, risvegliando, e consolidando la sostanza di quell'alta virtù. Se non altro, ne ho cavato l'ultima vostra tanto a me cara, e tante volte da me letta, e riletta. Io pretendo essere tenuto da voi per quello, il quale più d'ogni altra persona nel mondo sono a parte della vostra sorte; e vi assicuro, che l'insuperabile dispiacere di dovere allontanarmi da amici di sì alta sfera, e per li quali ho provati in me sentimenti non conosciuti,

abbia in gran parte contribuito a farmi cangiare risoluzione. Spero di godere con voi, e colla vostra consorte amatissima, quella contentezza, per la quale io disgrado tutti gli onori, e ricchezze. Io sono tornato a ristringermi nell' antica mia virtù; mandando a monte il fumo delle corti; ma l'esibizione fattami dal Papa, la quale per ora ha aria di erba trattulla, per l'inazione del cardinale, non si è convertita in sostanza; e perciò, per non avvilirmi, fingo di non averne preso partito. Tutta la filosofia non regge nel nostro secolo contro l'indigenza, dalla quale non potrei ripararmi, mancandomi il cardinale, e rimanendo con 200. scudi soli a Roma.

Il duchino di Mecklenburg, fratello della regina d'Inghilterra, il quale è pieno di voi, e mi ha disegnato i comodi della casa vostra in carta, è venuto jeri a Roma; ed il cardinale vuole, che io lo serva. Egli è ragione, che mi ristringo per oggi a quelle poche righe.

Roma li 6. novembre 1765.

FINE DEL TOMO SECONDO.

INDICE

391

DELLE OPERE

CONTENUTE IN QUESTA EDIZIONE.

TOMO PRIMO.

- L**ettera dedicatoria a S. E. il sig. conte Perrone, ministro di Sua Maestà il re di Sardegna per gli affari esteri, ec. IV. La bellezza perfetta potrebbe ben trovarsi nella natura, ma non vi si trova. 13
V. Nella bellezza l'arte può superare la natura. 15

Prefazione dell'avvocato Carlo Fea. pag. 1

Parte seconda.

Del gusto.

- Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs scritte dal cav. Don Giuseppe Niccola d'Azara. XIII* Capo I. Origine di questo nome nell'arte. 21
II. Spiegazione del gusto. 22
III. Determinazione, e regole del buon gusto. 23
Catalogo delle pitture fatte in varj tempi dal cav. Antonio Raffaello Mengs, esistenti in varj luoghi. 12 IV. Come si accordi il buon gusto coll'imitazione. 26
V. Al buon gusto è contraria la maniera. 28
VI. Storia del gusto. 29
VII. Istruzione al pittore per conseguire il buon gusto. 37
Riflessioni sulla bellezza, e sul gusto della pittura.

Prefazione. 1

Parte terza.

Parte prima.

Esempi del gusto.

- Capo I. Spiegazione della bellezza. 5* Capo I. Considerazioni sul disegno di Raffaello, del Correggio, e di Tiziano; e su l'intenzione, ch'eglino hanno avuta nella scelta del me-
II. Causa della bellezza nelle cose visibili. 7
III. Effetti della bellezza. 11

- desimo. 45
- II. Considerazioni sul chiaro-scuro di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano. 50
- III. Considerazioni sul colorito di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano. 56
- IV. Considerazioni sopra la composizione di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano. 60
- V. Considerazioni su li panneggiamenti di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano. 66
- VI. Considerazioni su l'armonia di Raffaello, del Coreggio, e di Tiziano. 71
- VII. Conclusione di ciò, che si è detto intorno ai tre gran pittori. 74
- VIII. ed ultimo. Paragone del gusto degli antichi, e delle loro intenzioni nella scelta di esso, con quello de' moderni. 77
- Osservazioni del cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara sul Trattato precedente. 82
- §. I. Delle varie opinioni sopra la bellezza. 83
- II. Della maniera, con cui noi possiamo concepire la bellezza. 85
- III. Di quello, che fa belle le cose. 86
- IV. Della differenza tra la bellezza, e il piacevole. 87
- V. Del gusto nella pittura. 89
- VI. Della cagione, per cui la bellezza ci diletta nelle arti, e di quale specie sia questo diletto. 91
- VII. Di quali cose abbisogni il pittore per iscegliere la bellezza. 94
- VIII. Delle cose, che più distruggono la bellezza, e perchè. 95
- IX. Del chiaro-scuro. 99
- X. Della bellezza della composizione. 102
- XI. Dell' espressione. 103
- XII. Dello stile grande, mediocre, e piccolo. 107
- Sogni sulla bellezza.
- Capo I. Se la bellezza esista. 110
- II. In quali oggetti si possa trovar la bellezza. 112
- III. Della bellezza della natura. 116
- IV. Perchè sia bella l'imitazione, e della sua bellezza. 114
- V. Della bellezza nelle belle arti. 115
- VI. Risposta a quelli, che confondono il piacevole col bello. 116
- VII. Risposta a quelli, che credono la bellezza un oggetto, che dipenda dal gusto, negando che si possa determinare. 117
- VIII. Del bello in generale. 120
- IX. Delle belle arti, e della

- loro bellezza, principalmente della pittura. 128
- X. Il genio dell'imitazione ha prodotto le belle arti, perchè queste arti sono produttrici. 134
- Frammento d'una nuova opera sulla bellezza.
- Ragionamento I. 139
- Frammento di una lettera sulla bellezza. 143
- Pensieri sulla bellezza. 154
- Riflessioni sopra i tre gran pittori R. ffuello, il Coreggio, e Tiziano, e sopra gli antichi.
- Introduzione. 162
- Capo I. Regole generali per giudicare del merito de' pittori. 163
- §. I. Esame generale sopra Raffaello. 167
- Capo II. Delle parti della pittura, e de' pregi, e difetti di Raffaello.
- §. I. Del disegno di Raffaello. 177
- II. Del chiaroscuro di Raffaello. 183
- III. Del colorito di Raffaello. 186
- IV. Della composizione di Raffaello. 193
- V. Dell'ideale di Raffaello. 201
- Capo III. Del gusto del Coreggio. 208
- §. I. Del disegno del Coreggio. 210
- II. Del chiaroscuro del Coreggio. 213
- III. Del colorito del Coreggio. 215
- IV. Della composizione del Coreggio. 216
- V. Dell'ideale del Coreggio. 217
- Capo IV. Del gusto di Tiziano. 219
- §. I. Del disegno di Tiziano. 222
- II. Del colorito di Tiziano. ivi
- III. Del chiaroscuro di Tiziano. 226
- IV. Dell'ideale di Tiziano. 228
- V. Della composizione di Tiziano. 229
- Capo V. Del gusto degli antichi. ivi
- §. I. Del disegno degli antichi. 252
- II. Del chiaroscuro degli antichi. 260

III. <i>Del colorito degli antichi</i>	261	Capo II.	269
		Capo III.	281
Memorie concernenti la vita, e le opere di Antonio Allegri, denominato il Coreggio.		Capo IV. <i>Riflessioni sopra l'eccellenza del Coreggio.</i>	322
Capo I.	262	<i>Annotazioni del cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara sul Trattato precedente.</i>	337

T O M O S E C O N D O .

Lezioni pratiche di pittura.	Riflessioni sopra differenti tinte di carne, e come si considerino per metterle facilmente in esecuzione.
<i>Introduzione.</i>	
<i>Regole per li maestri affinchè insegnino bene la pittura, e per li discepoli affinchè la imparino a dovere.</i>	
§ I. <i>Della pittura.</i>	<i>Riflessione I.</i> 90
II. <i>Del disegno.</i>	<i>Riflessione II.</i> 91
III. <i>Del chiaroscuro.</i>	<i>Riflessione III.</i> 92
IV. <i>Del colorito.</i>	<i>Riflessione IV.</i> 95
V. <i>Dell'armonia, e del colorito.</i>	<i>Riflessione V. per accomodare i colori dei panneggi a tutte sorti di toni di carnagioni.</i> 100
VI. <i>Della composizione.</i>	<i>Riflessione VI., nella quale si tratta di tutti i colori, e tinte, per parlare de' loro gradi, e con quali colori bisogna accompagnarli dal bianco fino al nero.</i> 105
VII. <i>Della grazia.</i>	
VIII. <i>Della grazia del contorno.</i>	
IX. <i>Della grazia del chiaroscuro.</i>	
X. <i>Della grazia della composizione.</i>	
XI. <i>Delle proporzioni del corpo umano.</i>	
	Frammento d'un discorso sopra i mezzi per far fiorire le belle arti nella Spagna 110

Ragionamento su l'accademia delle belle arti di Madrid .	132	6. Al sig. N. N.	281
Lettere a diversi.		7. Al sig. Hor.	285
1. A don Antonio Ponz .	147	8. Al sig. N. N.	289
De' varj stili nella pittura .		9. Al sig. N. N.	293
Stile sublime .	154	10. Al sig. Guibal .	297
Stile della bellezza .	155	11. Al medesimo .	298
Stile grazioso .	157	12. Al medesimo .	299
Stile significante , o espressivo .	159	13. Al sig. Raimondo Ghelli .	301
Stile naturale , ossia della natura .	161	14. Al medesimo .	305
Stili viziosi .	162	15. Al medesimo .	307
Stile facile .	163	16. Al sig. Bernardo del Baranco .	309
Disegno .	164	17. Al medesimo .	311
Chiaroscuro .	165	18. Al signor Carlo Giuseppe Ratti .	314
Colorito .	ivi	19. Al medesimo .	316
Invenzione .	166	20. Al medesimo .	317
Composizione .	ivi	21. Al medesimo .	318
Descrizione de' principali quadri del palazzo reale di Madrid .	176	22. Al medesimo .	319
2. Ad un amico, sopra il principio, progresso, e decadenza delle arti del disegno .	203	23. Al signor Gio. Agostino Ratti .	ivi
3. Al sig. Stefano Falconet scultore francese a Pietroburgo .	250	24. A monsignor Gio. Archinto Prefetto de' Palazzi Apostolici .	320
4. A monsignor Fabroni provveditor generale dell'università di Pisa .	262	25. Al sig. N. N.	323
5. Al medesimo .	271	26. Al sig. N. N.	326

396 INDICE DELLE OPERE.

27. <i>Al signor cavaliere de Azara.</i>	334	Risposta del sig. Stefano Falconet alla lettera di Mengs data qui avanti al num. 3.	353
28. <i>Al signor Doray de Longrais.</i>	337		
29. <i>Al medesimo.</i>	340		
30. <i>Al sig. N. N.</i>	343	Lettere di Giovanni Winkelmann a Mengs.	364
31. <i>Al sig. N. N.</i>	350		

I N D I C E

D E L L E M A T E R I E .

*I numeri arabi significano la pagina , i romani il tomo .
Nel principio d'ogni articolo ove questi non sono ,
s'intende il tomo I .*



A Bate Niccola dell', sue opere in Francia II. 239.
Abbozzo, come si faccia II. 45. come serva I. 185. 190. Vedi Raffaello.

Accademie delle belle arti, che siano II. 133. come nate 134. loro utilità 194. 197. segg. come debbano esser fondate 197. regolate 132. segg. 344. segg. di Modena la prima in Italia, e uomini illustri, che ha prodotto L. 274. II. 130. di Parigi 135. 344. 347. di Roma, Bologna, e Firenze 135. di Madrid, *ivi*, segg. 344. Ligustica 320. d'Augusta 193. I. 1. di Barcith II. 399. Vedi Architettura.

Accessorie cose, vanno curate sempre meno delle principali 195. segg.

Accidenti, in pittura che siano 186.

Accordo, vedi Armonia, Fonne.

Adriano, intendente delle belle arti II. 140. stato di esse a suo tempo 117. 140. 278. fabbriche della Grecia, e dell'Egitto da lui fatte imitare nella sua villa a Tivoli 219. sua villa in Anzio 275.

Affetti, vedi Espressione, Raffaello.

Agafia, vedi Gladiatore di Borgheze.

Agefandro, vedi Laocoonte.

Agollino s., sue idee sulla bellezza 83.

Agostino Veneziano, sue incisioni delle opere di Raffaello 63. II. 189.

Ajace, due pitture di esso come fatte diversamente da due pittori ant. chi II. 212.

Albano, suo stile II. 236. suoi quattro Elementi nel palazzo reale a Torino 335. altra sua opera 184.

Alberi, vedi Viali.

Alberti Leon Battista, suo giudizio intorno alla composizione d'un quadro 81. sua ideale spiegazione d'un passo di Plinio 259.

Alessandro Magno, stato delle arti a suo tempo 234. sua testa in marmo col nome XI. 11. altra a s. Idelfonso II. 369. Vedi Apelle.

Algar di, suo stile II. 214.

Allegri, vedi Coreggio, Pomponio.

Amor proprio, se entri nella bellezza 85. 157.

Anatomia, studio di essa necessario al pittore II. 11. 21. come vada imparata 243.

André P., sua opera sulla bellezza 84.

Anfiteatri antichi in varj luoghi II. 247.

Antichi, loro disegno 252. II. 330. 364. segg. più perfetto quello del

pittori, che degli scultori I. 356. non uguagliato dai moderni 360. II. 8. chiarooscuro, e colorito 331. seg. 365 I. 360. seg. Vedi Composizione, Greci, Pittori, Romani, Scultori, Statue.

Antinoo, così detto, nel Museo Vaticano, eredito anche Meleagro, e Mercurio, sua bellezza II. 156. 259. 279. suo bel busto in s. Idelfonso, e bassirilievo nella villa Albani 369.

Apaturio Alabandeo, sue pitture xxxviii.

Apelle, sua eccellenza, e grazia nella pittura 234. 257. II. 125. 159. 169. 171. 220. 268. suo colorito I. 361. suoi quadri di poche figure II. 168. suo quadro d'Alessandro Magno col fulmine in mano I. 259. II. 270. sua Venere non terminata come s'intenda I. xxxix. 250. sua dispora con Protogene in che consistesse 257. seg. fu il primo a nascondere i difetti nei ritratti, facendo quello del re Antigono 309.

Apollino della galleria Granducale a Firenze, sua bellezza 234. 320. II. 157. sua positura 254. I. 320.

Apollo di Belvedere, opera greca del secondo grado 78. II. 122. sua bellezza I. 247. 150. 205. 234. seg. 252. II. 75. 156. 261. 79. sua positura 254. che rappresenti 274. ove trovato 275. come restaurato 355. se in marmo greco, o d'Italia, 267. 274.

Apollo loro, scultore 155.

Apollonio, scultore dell'Ercolo di Belvedere 254. Vedi Torso.

Apollonio Tiano, sua descrizione della villa imperiale in Anzio II. 275.

Arabeschi, riprovati dagli antichi di buongusto xxxvii.

Aranjuez, statua di bronzo antica, che vi è II. 368.

Architetti antichi, greci, e romani II. 127.

Architettura, sua origine, e progresso 136. II. 242. seg. presso i Greci, e i Romani 126. 244. seg. e gli Spagnuoli 126. suoi varj ordini quando, e da chi inventati 126. seg. sue proporzioni 124. seg. I. 212. di che si serva per piacere 125. sue regole onde nascano II. 145. gotica 246. seg. utilità di un' accademia di essa 346. diversa dall' arte di fabricare 145.

Arenusi Cesare, sue opere 291. 320.

Aria, suo effetto nella pittura II. 94.

Armonia, entra nella bellezza 244. 155. come si trovi nei colori II. 48. seg. come si orrenza in un quadro 54.

Arrotino, statua della galleria Granducale a Firenze, suo carattere e chi rappresenti II. 106.

Arracia, fonte vicina a Mola di Gaeta, celebre presso gli antichi II. 386.

Arte, che sia II. 206. diverse, come nate I. 131. liberali, e belle, perchè così chiamate II. 150. 206. loro principio 128. 204. I. 132. 229. non si cercò subito la bellezza 148. varie epoche, e stili, che si vedono nelle opere esistenti 212. segg. II. 120. seg. quando venissero a Roma, e come ci fiorissero I. 237. decadenza, e risorgimento in questi ultimi secoli in Italia 238. segg. II. 128. segg. 169. seg. 223. segg. in Fiandra, e in Olanda 213. 238. in Francia, ivi, in Spagna 237. loro decadenza in questi ultimi tempi a che si debba attribuire 214. sono fatte per rallegrar l'uomo, perciò non devono esser difficili ad essere intese I. 204. 134. II. 206. perchè, e come vadano promosse 298. 44. I. princ. Vedi Grecia, Greci, Scuole.

Atene, sue fabbriche II. 228.

Atteri, loro statue come fatte II. 113.

Angusto, stato delle arti a suo tempo II. 117. suoi trofei ove ora è la Torbia 147. con Cleopatra, quadro eseguito da Mengs, e come 185.

Azione delle persone non va finita in un quadro, e come Raffaello fosse eccellente in questa parte 196.

Balbi famiglia de', loro memorie nelle rovine d'Eraclea II. 366.

Bambocciate II. 110.

Baroccio, suo gusto di dipingere, e maniera di accordare i colori all'opposto del Rembrant II. 58. suo quadro nella Chiesa Nuova in Roma, perchè piacesse a s. Filippo Neri I. 160.

Bartolomeo da s. Marco fra, sue opere 50. suoi meriti 311. II. 171. buon tono di colore I. 56. maestro di Raffaello d'Urbino, *ivi*, 187. 168.

Bassano, vedi Giacomo.

Bassirilievi, come fatti dagli antichi II. 84. 111. di un gusto, che pare egiziano I. 131. esistenti nel palazzo reale a Torino II. 336. Vedi Antinoo, Ercole.

Batoni Pompeo, suoi primi studj come fatti II. 301.

Begarelli Antonio, amico del Coreggio, e che lo ajutò in varie cose 174. II. 336. sue opere *ivi*.

Bellezza, che sia, e ricerche sopra di essa 5. segg. sue definizioni, e opinioni varie 78. 81. segg. 144. 171. segg. II. 158. considerata in generale I. 110. seg. naturale 15. 111. artificiale, che supera la naturale 15. segg. ideale, perchè venga così detta II. 151. se si dia assoluta I. 158. non può determinarsene il giusto segno, e perchè 151. se dipenda dal gusto 117. non consiste nella ricchezza II. 117. come differisca dal piacevole, e dalla perfezione I. 87. 110. 116. 143. stile di essa II. 153. cause I. 7. 113. cose, che la distruggono 95. perchè ci diletter nelle belle arti 91. varj gradi di essa nelle statue antiche 146. seg. da chi sia conosciuta 145. Vedi Greci, Raffaello, Statue.

Bellini, loro merito II. 115. scuola I. 119. pregi di Giovanui 331.

Bernini Lorenzo, suo stile manierato II. 114. 149. sua statua equestre di Costantino al Vaticano 151. Nettuno già nella villa Negroni, ora nella Borghese 317.

Bianchi Francesco, detto il Frari, suo merito II. 115. se sia stato maestro del Coreggio I. 168. 174.

Biochierari, sue pitture a fresco xxxiii.

Borromini, suo stile stravagante II. 149.

Bramante, suo merito II. 148.

Brun Carlo le, sua maniera II. 174.

Bruti, loro forme date agli dei, e agli uomini 151.

Burefalo d'Alessandro Magno, perchè così detto II. 156. 360.

Buffon, suo elogio di Plinio II. 151.

Buonarruoti, vedi Michelangelo.

Burdon, suo merito II. 140.

Canibialo, pittore, lodato II. 315.

Camei, vedi Pietre incise.

Caracci, Lodovico, Annibale, e Agostino, hanno studiato, e imitato il Coreggio 110. 190. 316. 319. II. 7. 324. loro meriti, *ivi* 45. 136. 304. 310. buon gusto di disegnate 13. corretti nel contorno 74. non si deve attribuir loro il risorgimento della pittura 170. ma bensì

- l'hanno fatta risorgere al loro tempo 336. 304. loro opere 334. I. 3. 1.
 guaste per il troppo oleo del colore II. 44. 130. sua 172. 236. I. 311.
 Caratteri delle persone nei qua in, come la regnino 103. legg. II.
 26. 81.
 Caravaggio, suoi contorni cattivi II. 74. imitava bene gli oggetti I. 94.
 Caricature II. 220.
 Carne, tinte di essa, regole per farle bene II. 90. legg.
 Carpi Ugo da, incisore in legno, sua opera 311.
 Carrara, sue cave di marmi quando aperte II. 274.
 Caserta, vedi Vanvitelli.
 Castore e Polluce, gruppo antico a s. Idelfonso in Spagna, sua
 bellezza II. 257. sua buona incisione 369.
 Cavalli, loro varie forme II. 256. 360. Vedi Statue equestri, Saly,
 Venezia.
 Celti, loro sepolcri II. 371.
 Centauri, bellezza, e grazia, che possono avere 82.
 Chiaroscuro, che sia 99. inseparabile dal disegno 329. sua impor-
 tanza II. 144. sua bellezza, in che consista 165. regole per farlo be-
 ne 27. legg. e per conseguire la sua grazia 77. legg. eccellenza degli
 antichi pittori in esso 33.
 Chiaveri Gaetano, sua architettura nella chiesa elettorale di Dresda x. 1.
 Cicerone, suo pensiero sulla bellezza 85. difeso II. 252.
 Cimele, vedi Anfiteatri.
 Cinabro, vedi Minio.
 Claudio, sua Apoteosi in marmo a Madrid II. 369.
 Cleopatra, vedi Augusto, Guerino.
 Cloaca Massima in Roma, fatta da Tarquinio Prisco II. 227.
 Colori, loro ordine, e qualità diverse II. 15. 37. 43. accordo
 106. I. 7. seg. 225. legg. proprietà 223. misti II. 51. locali 165. 185.
 succosi, loro effetto I. 57. II. 44. quando si possano usare 45. per qual
 ragione si vedano sui corpi 42. regole da osservarsi per adoprarli bene
 91. legg. loro estremi, come accordati diversamente dal Barocco, e dal
 Rembrandt 58. Vedi Armonia, Monocromi, Oculi, Tinte.
 Colorito, arte di esso in che consista II. 37. sua bellezza 165. Vedi
 Antichi, Coreggio, Raffaello, Tiziano.
 Comodo, così detto nel palazzo Farnese, chi rappresenti, e suoi cattivi
 restauri II. 75.
 Composizione d'un quadro, che sia 60. II. 166. 194. di due specie,
 espressiva, e di effetto, o teatrale I. 197. sua bellezza 132. II. 166.
 grazia 80. regole per farla bene 62. 167. gli antichi vi mettevano poche
 figure all'opposto dei moderni 222. I. 81. Vedi Coreggio, Raffaello,
 Tiziano, Macchinisti, Equilibrare.
 Conca Sebastiano, suo stile II. 242.
 Condillac abate di, sua teoria della visione 97.
 Contorni, loro grazia II. 73. devono esser dolci per esser veri 29.
 difficoltà di farli bene riputata la maggiore dagli antichi 186. come
 fatti da essi in varie epoche I. 241. Vedi Disegno, Domenichino.
 Contralto, in pittura, che sia II. 167. de' membri, come debba far-
 si 64.
 Copiare, diverso dall'imitare II. 201. quanto sia utile 313. come si
 debba fare 304.
 Co-

Coreggio Antonio Allegri da, notizie intorno alla sua vita 161. legg. sua nascita 48. 169. 316. suo temperamento 43. gusto 66. legg. non poteva soffrire le cose di troppa espressionione 64. principio dall'imitar la natura, e i suoi maestri 65. 167. legg. II. 130. se abbia studiato l'antico 303. legg. 135. I. 108. se sia liato a Roma 176. legg. 338. II. 336. dipinse prima a olio, e poi a fresco I. 57. differenza tra queste sue pitture 186. suoi pregi principali 34. 40. legg. 322. legg. II. 184. 307. 309. 313. 318. 331. grazia somma 159. 171. I. 193. talvolta affettava II. 158. chiaroscuro, e armonia I. 40. 50. 71. 213. 328. colgrito 16. 115. 330. ideale 139. disegno poco corretto 49. 110. 326. II. 74. ma grazioso 168. sue invenzioni poetiche I. 325. composizione 64. 116. panneggiamenti 70. ammirabile negli scorci, e d'onde ciò provenisse 116. sua pulizia, e squisitezza nel dipingere 172. II. 311. si faceva modelletti delle figure delle sue opere I. 116. 174. sue opere a Madrid 318. II. 184. e altrove I. 181. legg. II. 309. 312. 318. 335. suoi scolari 132. suo ritratto I. 340. Vedi Caracci, Coypel, Scorci.

Cornacchini, sua statua equestre di Carlo Magno in s. Pietro al Vaticano II. 151.

Cortona Pietro Berrettini da, suo stile in architettura II. 149. in pittura, facile 163. 173. 243. promotore della composizione macchinosa I. 81. 197. 100. sua scuola 81. II. 163. 173. 240. legg.

Costanzi Placido, sue pitture a fresco XXIII.

Costume; come si debba osservare dal pittore II. 63. 186. trascurato dalla scuola francese 174. Vedi Lens.

Coypel Carlo, suo stile II. 140. suo restauro del quadro della Io del Coreggio I. 186.

Creator, vedi Padre Eterno.

Crespi, capriccioso II. 141.

Cristallo, corregge qualche difetto nei pastelli II. 93. ma però ha degl'inconvenienti LXIII. si adopra per macinarvi sopra i colori finissimamente II. 315.

Cristianesimo, suo influsso nelle belle arti II. 129. 113. 123.

Cristiani, se abbiano rovinati gli antichi monumenti II. 130.

Cumberland Riccardo, sue critiche delle opere di Mengs, e degli Spagnuoli LV.

Cunego Domenico, sue incisioni XVIIII. LXVIII.

Cupido della villa Borghese, sua bellezza II. 159. difetto di alcuni altri 159.

Dedalo, suo lavoro finito II. 108.

Demonioso, sua opinione intorno alla gara tra Apelle e Protogene 159.

Denner, sua eccellenza nel dipingere cose piccole II. 17.

Deposizione dalla croce, vedi Gesù Cristo.

Determinare, vedi Esecuzione.

Diderot, sua idea sulla bellezza 84.

Dio, come si dica ragione di tutto 122. Vedi Divinità.

Dioscoride, suoi mosaici nel Museo Ercolanese II. 379. 387. Vedi Domiziano.

Iscobolo, vedi Mirone.

Disegni, come si debbano fare dai giovani II. 8. legg.

Disegno, che sia II. 19. inventato prima della pittura, e scultura. I.

330. in che consista la sua perfezione II. 164. regole per esso 9. segg. 19. segg. Vedi Antichi, Contorni.

Divinità, come abbiano cominciato gli uomini a rappresentarle 130. 135. come rappresentate dai Greci 29. 150. 105. II. 124. 151. Vedi Brutti, Idolatria, Statue.

Dolce Lodovico, nota difetti di Michelangelo 108.

Domenichino, suo gusto II. 8. suoi pregi I. 199. II. 236. 310. ha del merito nei putti I. 199. suoi difetti II. 8. nel quadro esistente nella chiesa di s. Gregorio in Roma 196. manca di eleganza nei contorni 75.

Domiziano, sua testa in cameo col nome di Dioscoride II. 386.

Donna, sua struttura diversa da quella dell'uomo, e perchè tale 118. sue qualità, per le quali è bella 146. nuda, perchè piaccia in pittura II. 67.

Dori, loro architettura, fabbriche, e musica xxxviii. II. 245.

Dosso Dosfi, suo ritratto del Coreggio, 340.

Dou Gerardo, eccellente imitatore della natura 166. II. 161.

Durero Alberto, suo merito II. 233. sua opera sulle proporzioni del corpo umano 83.

Edelink, sua incisione 311.

Egiziani, origine dell'architettura presso di essi 137. loro fabbriche II. 244. loro poco progresso nelle belle arti I. 149. 240. II. 119. 158. opere, che pajono fatte sul loro gusto I. 331. Vedi Adriano.

Equilibrare la composizione, che sia II. 195.

Eraclea, sue antichità II. 365. papiri trovansi, ivi. Vedi Balbi, Filodemo.

Ercolano, vedi Museo Ercolanese.

Ercole, sue fatiche scolpite sopra un gran vaso della villa Albani II. 374.

— di Farnese, opera di Glicone, sua bellezza 148. 180. 105. 251. II. 75. 157. sua iscrizione se sia antica, e sincera, e se la statua sia originale, o copia 166. 271. sue gambe moderne mal fatte I. 254.

— de' Pitti a Firenze, se sia copia II. 166. 271. 278.

— del Torso, vedi Torso di Belvedere.

Ermastrodiro della villa Borghese, sua bellezza II. 159.

Eroi, loro carattere di bellezza II. 158. come rappresentati dai Greci I. 31. 105.

Esecutioale, opera grandiosa, da chi fondato II. 114. 116.

Esecuzione determinata, che sia II. 159.

Espressione, che sia 103. segg. sua perfezione in che consista 99. segg. 104. 147. errori dei moderni artisti intorno ad essa 105. Vedi Raffaello.

Estremi, viziosi 141. Vedi Colori.

Etruschi, vedi Toscani, Vasi.

Fabbriche antiche, vedi Anfitrati, Cristiani, Dori, Egiziani, Francia.

Facilità in pittura, lodevole 196. Vedi Cortona, Giordano, Stile.

Falconet Stefano, sua statua cquestre di Pierro il Grande, e sue critiche contro di quella di M. Aurelio II. 150. segg. 353. segg. suo giudizio intorno al Mosè di Michelangelo I. 108. suo carattere personale II. 251. criticato 161.

Fauni, diversi dai Satiri, Sileni, Titiri, e Pani, e loro statue antiche di qual carattere siano II. 259. bellezza, e grazia, che possono avere 83.

Fauno della galleria Granducale a Firenze, sua bellezza, e restauri II. 159.

— della villa Albani II. 185.

Fenicj, loro merito nelle arti II. 119. 139.

Ferrari Gaudenzio, sua patria, e opere II. 336.

Ferrata Ercole, suoi lavori esistenti a s. Idelfonso II. 369.

Fiamminghi pittori, loro buon colorito 225. eccellenti nell'imitar la natura II. 161. quando cominciassero a fiorire 333. 338.

Fiammingo, pittore, suo merito II. 215. apptele a far belli putti dai quadri di Tiziano I. 222.

Fidia, suoi meriti II. 121. suo Giove in Elide, e Minerva in Atene 255. portati a Costantinopoli, ove perirono in un incendio 190.

Filodemo, suoi scritti tra i papiri ercolanesi II. 365.

Filosofia, fiori in Grecia prima delle arti 331.

Fiorentini, vedi Scuola, Toscani.

Firmian conte di, suo elogio II. 364. 376.

Flora Farnesiana, suoi cattivi restauri II. 75.

Forme, diverse II. 36. varietà di esse per la bellezza I. 7. devono variarsi anche dal pittore II. 21. 26. loro bellezza da che dipenda I. 122. segg. 140. seg. II. 35. loro ideale I. 202. quante ne possa avere un corpo II. 36. loro accordo come si faccia I. 253. i Greci furono eccellenti in esse 205. Vedi Brutti.

Francesi, vedi Costume, Scuole.

Francia, fabbriche antiche, che vi sono II. 246. sua accademia d'architettura 347. Vedi Arte.

Frari, vedi Bianchi.

Fronte, come fatta dagli antichi, e da Raffaello 206.

Fuseli, suo giudizio intorno al Mosè di Michelangelo 108.

Ganimede, sua statua antica 234.

Gaspare, sua opera II. 200.

Gatti Bernardo, detto il Sojaro, scolare del Coreggio 334. sua opera 279.

Gaudenzio, vedi Ferrari.

Geometria, necessaria al pittore II. 20. pittorica diversa dalla comune, e come 24.

Gesù Cristo, come rappresentato da Raffaello 204. da Michelangelo 109. morto come fatto dal Rubens LVIII. da Mengs XXXII. XXXV.

Ghiberto, suo merito nel risorgimento delle arti II. 213.

Ghirlandajo, suoi pregi 322. II. 171. 224. Vedi Prospettiva.

Giacomo da Bassano, sue opere II. 182.

Giaquinto Corrado, sue pitture XXXI. XXVI. manierato XXXII.

Giordano Luca, sua abilità II. 115. stile facile 163. 241. manierato XXXII. opere a Madrid 180. seg. sua scuola 241.

Giorgione, suo merito 219. 222. II. 171. suo impasto gagliardo I. 215. 333.

Giotto, come contribuiffe al risorgimento della pittura in Italia 33. II. 224.

Giovanni Bologna, suo stile II. 214.

Giovanni di s. Giovanni, suo stile II. 240.

Giovannini, sue incisioni della cupola di san Giovanni a Parma, opera del Coreggio 292. C c 2

Giove, come rappresentato dai Greci 150. 105. 143. sue supracili nelle statue II. 169. 181.

— Statua di esso nel Museo Pio-Clementino, già di Verospi, e sua bellezza 105.

Giulio Romano, pittore del duca di Mantova Federico secondo 179. suo stile 189. fegg. affettato, e tetro II. 131. suo giudizio del colorito del Coreggio I. 139.

Giuseppe del Sole II. 141.

Gladiatore di Borghese, opera d'Agafia, statua greca del secondo ordine 79. II. 111. sua bellezza I. 134. 151. 154. II. 157. 196. 171. chi rappresenti 196.

Glicone, vedi Ercole di Farnese.

Gotici monumenti, così chiamati, e perchè II. 113. 146. loro solidità 142.

Grazia, considerata in pittura II. 69. fegg. se si dia austerità 168. Vedi Coreggio.

Greci, loro entusiasmo per il bello 11. II. 111. 168. come si siano contraddistinti nelle arti, e mezzi, che hanno tenuto I. 19. come vi ragionassero 149. loro gusto 119. fegg. e in paragone dei moderni 77. eccellenza nell'espressione 104. nell'ideale 35. 60. 105. loro bellezze sode all'opposto dei moderni artisti II. 161. seg. loro osservazioni sulle proporzioni del corpo umano I. 140. migliorarono le arti in Italia nei primi tempi II. 111. e hanno contribuito al risorgimento di esse nei moderni 131. ma non si è tenuta la strada della perfezione degli antichi I. 18. loro statue più eccellenti, che ci restano 78. 147. 151. Vedi Contorni, Divinità, Statue.

Grecia, suo clima eccellente per le belle arti II. 111. altre ragioni, per le quali vi fiorirono 110. 130.

Grotteschi, quando introdotti 32. riprovati da Vitruvio, da Plinio, e dagli antichi di buon gusto XXXVIII.

Gruppi di figure, come si debbano fare II. 65.

Guercino, suo cattivo gusto nel chiaroscuro II. 79. 173. 136. imitava bene gli oggetti, ma senza scelta I. 94. sua pittura a fresco in Bologna II. 335. quella di Cesare e Cleopatra in Campidoglio in che difettosa 188. sua scuola 173.

Guido Reni, suoi pregi II. 171. 136. 198. senza correzione, e scelta 192. sua Strage degli Innocenti in s. Domenico a Bologna, e suo merito 334. sua opinione intorno alla disputa tra Apelle e Protogene I. 158.

Gusto, difettante negli uomini 87. I. 149. nell'arte, che sia, e regole di esso I. 21. seg. 87. buono, come si ottenga dal pittore 17. II. 310. come si unisca col ragionevole 31. storia di esso I. 19. seg. si osserva nella statue antiche II. 75. e nei buoni pittori moderni I. 45. fegg. Vedi Maniera.

Hutcheson, suo sistema sulla bellezza 84.

Ideale, che sia 117. perchè detto così 163. II. 151. è la più sublime parte della pittura I. 35. come vi entri 101. e come nella poesia, musica, e in tutte le arti 103. necessario al pittore 164. che può acquistarlo col leggere i poeti 103. ma non deve limitarsi ad esso 166. Vedi Greci, Pratica, Raffaello.

Idelfonso s., monumenti antichi, che vi sono II. 159. 369.

Imitazione, nella pittura come si faccia 37. seg. è necessaria al pit-

tore 164. perchè sia bella nella natura 114. questa come debba essere imitata 164. il genio di essa ha prodotto le belle arti 134. deve essere industriosà, non servile II. 17. seg.

Incisione in rame, e in legno, sua invenzione, e progresso II. 133.

Ingegno, come si conosca 133.

Intagli, vedi Pietre incise.

Interfezione, come debba farsi in pittura II. 21.

Intonaco, come fatto dagli antichi, e dai moderni II. 329.

Invenzione, come debba regularsi II. 166.

Jouvenet, suo stile II. 240.

Iflinto, che sia 111.

Italia, perchè abbia più risorito nelle belle arti II. 113. 123. 134.

148. 344. Vedi Arte.

Labbra, vedi Teite.

Lafranco, inventore della composizione macchinosa 197. 200. sue opere a Madrid II. 199.

Lauro, pittore antichissimo, che vi esistevano II. 216.

Laocoonte, opera di Agesandro, del grado sublime 78. la più perfetta, che ci sia rimasta in scultura 158. 235. II. 75. 261. sua esplicazione senza lesione della bellezza 169. I. 88. 104. 148. 154. supposto soggetto in una gamba del figlio maggiore XLIV. II. 167. 179. suo lavoro lasciato di scarpello 177. se sia quello lodato da Plinio 167. 175.

Lapiti, loro pugna come ideata da Mengs per dipingerla II. 181.

Lava, osservata nella Spagna, giova a illustrare autori antichi II. 370.

Lauri Filippo, sua copia dell' Orazione nell' orto, opera del Coreggio II. 187.

Lens, sua opera sul costume degli antichi II. 63.

Linee, varie nei contorni 153. seg. come si debbano usare II. 27. come usate dagli antichi I. 241. seg.

Lisippo, suo merito II. 125.

Lomazzo, sua opera sulla pittura, stimata da Mengs L. 319. suo errore intorno a un'opera di Michelangelo, e altra del Coreggio 100.

Lombardi pittori, affettati II. 161. loro gusto nel colorito I. 183. Vedi Pittori, Scuole.

Lotta, così detto il gruppo della galleria Granducale a Firenze, sua bellezza II. 157. 197. 319. è in uno stato momentaneo 354.

Luce, effetto, che fa in pittura II. 18. suo effetto come produca effetto dilettevole I. 52.

Lumi diversi, che si usano in pittura, e loro effetto II. 18. segg. come li preparassero gli antichi pittori per li loro studi 332.

Luni, vedi Carrara.

Macchinisti pittori, loro difetto 81. Vedi Cortina, Lanfranco.

Madrid, disordine della sua accademia delle belle arti, e mezzi da farla risorire II. 132. segg. 344. statue antiche, che vi esistono 369. buone pitture moderne 175. segg. Vedi Coreggio, Raffaello, Rubens, Tiziano.

Maniera, che sia xxxii. contraria al buon gusto 18.

Manegna Andrea, suoi progressi nell' arte 322. II. 125. suoi meriti 303. se sia stato maestro del Coreggio I. 168. 174. 303.

Maratta Carlo, suo stile II. 173. 241.

Marc' Antonio Raimondi, sue incisioni in rame delle opere di Raffaello 63.

Mare' Aurelio, sua statua equestre in Campidoglio, criticata, e difesa II. 251. segg. 353. segg.

Marmo, quando siasi cominciato a lavorare per le statue II. 107. come lavorato dagli antichi in alcune statue 277. Vedi Carrara, Laocoon, Venere.

Maron Anronio de, suoi lavori xxi. lodato v.

Masacci, suoi progressi nell' arte 322. II. 224. sue opere, dalle quali imparò Raffaello I. 50. 61. 169.

Masolini, suo merito II. 224.

Mazzuoli Francesco, vedi Parinigianino.

Mazzuoli Girolamo, sua opera 279.

Mecenati, quali requisiti debbano avere Liv. II. 236. 345.

Medaglie, studio di esse ha giovato al risorgimento delle arti II. 221. 224. Vedi Petrarca.

Meleagro, statua del Museo Pio-Clementino, sue bellezze II. 156.

Melozzo da Forlì, sue opere 338.

Mengs Antonio Raffaello sua vita xxi. segg. suoi primi studj II. 302. segg.

Mengs Ismaello, notizie intorno alla sua vita, e sue opere xv.

Mento, come fatto dagli antichi Greci 244. come da Raffaello 206. Vedi Pozzetta.

Mezze tinte modo di farle bene II. 97.

Michelangelo Buonarruoti, suoi talenti 267. studiò gli antichi 268. II. 221. 225. 303. ma è inferiore a loro I. 280. anche inferiore a Raffaello per il colorito, e armonia 75. ma superiore nell' espressione dei muscoli 180. stima, che faceva di lui II. 228. suo stile terribile o grandioso 155. cattivo I. 208. come lo abbia preso II. 336. suo disegno caricato I. 280. senza eleganza II. 76. inalzò la pittura, e la scultura fino alla scelta I. 34. sue opere 45. 169. II. 226. 334. suo Mosè a san Pietro in Vincoli, e Salvatore alla Minerva, criticati I. 179. modellava le figure dei suoi quadri 329. suo gusto in architettura II. 249.

Mieris imitò la natura a un grado insormontabile 166.

Mignard, suo merito II. 240.

Minerva Medica, statua così detta del palazzo Giustiniani, di qual tempo sia 233. sue forme 243.

Miniatura, di gusto secco xliii.

Minio, quando abbia cominciato a usarsi nella pittura II. 218.

Minuzie nell' arte non vanno curate 96. II. 261. omesse dai Greci I. 245. II. 208. e da Raffaello 310.

Mirone, sua statua di Leda, e altra del Discobolo II. 223. copia di questa, che ha il marchese Massini, ivi, dove trovata, e se appartenesse al gruppo della Niobe 271.

Mocchi, sua statua equestre di Carlo Magno al Vaticano II. 252.

Modellate, e imitare i modelli quanto giovi al pittore 185. 229. Vedi Coreggio, Michelangelo.

Modo, nell' arte, che sia II. 251. 201. come debba essere 154.

Monocromi, loro principio II. 217. segg. Vedi Museo Ercolanese, Pitture.

Montorsoli, suo stile II. 224. suo restauro all' Apollo di Belvedere 355.

- Morillo, sue opere a Madrid II. 177. segg.
- Musaici antichi del Museo Ercolanese II. 379. 387. de' bassi tempi 213.
- Museo Borgiano, vedi Vnisci.
- Museo Ercolanese, sue rarità II. 317. 364. segg. Vedi Musaici, Pitture, Statue equestri.
- Musica, che sia 17. suo principio 134. di che si serve per piacere 115. sua relazione colla pittura xxxvi. Vedi Ideale.
- Naso, come fatto dagli antichi, e da Raffaello 106.
- Natoire, sua cattiva pittura in s. Luigi de' Francesi in Roma II. 196.
- Natura, vedi Dou, Imitazione, Mieris, Netscher, Olandesi, Tiziano.
- Naturalisti, vedi Pittori.
- Nero, vedi Tenebre.
- Nerone, stato delle belle arti in Roma al di lui tempo 138. II. 175.
- Netscher, sua eccellenza nell'imitazione della natura 166.
- Niobe, suo gruppo opera di Prassitele II. 165. eccellente nell'espresso.
- no I. 104. sua bellezza II. 157. serenità, che si scorge nella fronte delle figlie I. 106. una di esse paragonata colle Vergini di Raffaello 104. esame più particolare di esso II. 163. segg. prime riflessioni sulla sua epoca I. 133. dove, e quando trovato II. 170.
- Numiso, architetto del teatro di Resina, o Ercolano, compagno di Vitruvio II. 166.
- Occhio, cose, che lo disgustano 25. trova il suo piacere nel riposo, e quiete 40. giustezza di esso necessaria al pittore II. 6. 305. effetto, che vi fa la luce, e i colori 49. teoria della visione I. 96. come fatto alle statue antiche II. 170. come da Raffaello nelle sue Vergini I. 107.
- Olandesi, pittori, grossolani imitatori della natura 166. II. 161. hanno avuto buon colorito I. 115. quando abbiano cominciato a fiorire II. 153.
- Oleoso, il dipingere è pernicioso ai quadri, e perchè II. 44. Vedi Caracci, Tintoretto, Tiziano.
- Olio, effetto, che fa nei colori II. 43. Vedi Pittura.
- Ombre, diverse, e come II. 31. arte di farle bene, *ivi*, 40. 47. 90. segg. perchè manchino in certe pitture del Museo Ercolanese 367.
- Oppiano, sua opera greca manoscritta nella libreria dell'Escuriale II. 172.
- Orchestra romana, sua differenza dalla greca II. 186.
- Ordine, come contribuisca alla bellezza 144. 155. Vedi Architettura.
- Ottica, vedi Prospettiva.
- Padre Eterno, come varia rappresentato 104. come rappresentato da Raffaello, *ivi*, xxxix. come da Michelangelo, e da Mengs, *ivi*.
- Pacsi, pitture di, xxxvii.
- Panfilo, suo merito nella pittura 131.
- Panneggiamenti, loro tono come debba farsi II. 100. segg. loro pieghe I. 68. come fatti dal Coreggio, Raffaello, e Tiziano 66. seg. se gli antichi si servissero per modelli di panni bagnati II. 334.
- Paolo Veronese, suo stile II. 131.
- Paride, suo giudizio, come ideato da Mengs II. 183.
- Parmigianino, suo stile II. 131. grazia affettata 158. disegni smozzosi, e manierati 168. sua opera attribuita al Coreggio I. 187.
- Parrasio, sua eccellenza in che consistesse 158. II. 173. 219. suoi quadri di poche figure 163. cognome, che si arrogava 111. Vedi Zeusi.

- Pastello, regole per farlo bene II. 92. Vedi Cristallo.
- Pelle, diversità di essa, e suoi effetti II. 38. 96. sua tinta come debba essere 96. segg.
- Penni, suo stile II. 132.
- Perfezione, che significhi 123. come si trovi nella bellezza 145.
- Perugino Pietro, suo stile 171.
- Petrarca, sua raccolta di medaglie II. 213.
- Piacevole, vedi Bellezza.
- Pisart, il Romano, sue incisioni di opere del Coreggio 289.
- Piedi, come fatti dagli antichi 241.
- Pieghe, vedi Paneggiamenti.
- Pierino del Vaga, suo stile II. 132.
- Pierre incise, loro gusto presso gli antichi, e bellezza facile, 259. usare ne' bassi tempi per ornamento degli abiti II. 213. lo studio di esse ha giovato al risorgimento delle arti, *ivi*, bellissima rappresentante Perseo e Andromeda 381. 383. Vedi Domiziano.
- Piramidare i gruppi, che sia II. 195 come si faccia 65.
- Pittorresco, come si faccia un oggetto II. 153.
- Pittori, regole generali per giudicare del merito di essi 163. segg. antichi, loro merito II. 219. 327. segg. più perfetti nel disegno, che gli scultori I. 256. moderni non si sono avvicinati alla perfezione della scultura antica 248. inferiori anche ai pittori antichi, e perchè 250. ma li superano nella composizione macchinosa II. 322. e nella viva espressione 270. più stimabili quelli, che hanno più d'ideale, che della imitazione I. 26. naturalisti, o pittori di ricette, chi siano XLIX. II. 161. principianti, di quali doti naturali debbano essere forniti 2. segg. I. 166. 194. e di quali cognizioni II. 3. segg. metodo di studiare I. 38. II. 302. segg. come abbiano a regolarli nello studiare, imitare, e copiare le opere degli uomini grandi I. 80. II. 201. 313. di che abbiano bisogno per scegliere la bellezza I. 94. e per acquistiar buon gusto 37. segg. devono studiare il soggetto, o storia, che vogliono dipingere, e come II. 62. come sceglierlo 152. devono adattarsi ai diversi gusti I. 160. Vedi Lombardi, Scuole.
- Pittura, che sia II. 14. perchè nobile, e arte bella 150. stimata dai Greci la prima tra le arti liberali I. 135. suo scopo, *ivi*, sua relazione colla musica XXXVI. sua origine II. 216. quando perfezionata 224. come decaduta I. 32. risorta in Italia 33. II. 171. segg. a chi se ne debba il merito 270. sua epoca al tempo del Coreggio, Raffaello, e Tiziano, e parti di essi I. 33. segg. 167. segg. suo progresso in Alemagna, Francia, Fiandra, Olanda II. 174. 333. in Spagna 100. segg. ricaduta 240. metodo, che si tiene oggi 302. maniere diverse di dipingere sul muro 327. XXX. a olio, sua morbidezza facilita l'arte agli studenti I. 57. pregiuizj di questa, e vantaggi del fresco 191. II. 43. antiche ancora esistenti, e loro pregio XLIV. 362. II. 218. segg. 366. segg. moderne, fatte per contrastare le antiche XLV. Vedi Arabeschi, Bambocciate, Caricature, Grotteschi, Ideale, Monocromi, Paesi, Refina, Scultura.
- Plastica, lavoro di essa antichissimo II. 205.
- Platone, sue idee intorno alla bellezza, e suoi effetti 6. 83. idee, che ha preso da lui Mengs 14.
- Plinio, insufficiente spiegazione data a un di lui passo, che riguarda

da il tempio di Diana Efesina 259. illustrato per altre questioni 255. 250. 258.

Mutarco, spiegato II. 257. 270. 356.

Poesia, che sia II. suo principio 134. suo linguaggio, e bellezza 138. ideale 203. di che si serve per piacere 115. comica, suo stile II. 161.

Polidoro, suo stile II. 230.

Polignoto, espresse bene il costume II. 219. suoi quadri di poche figure 168.

Pompeja, sue antichità II. 221. 366. 386.

Pomponio Allegri, figlio d'Antonio, sue opere 270.

Ponz Antonio, notizie intorno ad esso II. 340.

Porte antiche alla Saracinesca II. 383. 387.

Posidonio, scrittore antico, difeso II. 370.

Porzetta, fatta dagli antichi scultori al mento delle loro statue donesche, e da Raffaello alle sue Vergini 206.

Pozzi Stefano, sue pitture XXI.

Prassitele, suo merito II. 225. 268. sua Venere a Gnido, come finita, e copie, che se ne hanno 130. Vedi Niobe.

Pratica, in pittura quali parti comprenda II. 164. necessaria al pittore 302. segg. ma deve unirsi alla teorica, e come 24. 113. 305. e all' ideale I. 166.

Primaticcio, sue opere in Francia II. 239.

Procaccini, Giulio Cesare, sue opere 318.

Proporzione, che sia II. 24. del corpo umano, da chi trovate, e migliorate I. 240. quali usate ne' primi tempi 232. bellissime nelle statue greche 46. 178. nelle pitture dei vasi detti etruschi 232. quanto necessario ai pittori lo studio di esse II. 143. difetti delle regole date finora, e nuove date da Mengs 83. segg. Vedi Architettura, Raffaello.

Proprietà, deve osservarsi dal pittore 105. II. 81.

Prospettiva, necessaria al pittore 101. II. 20. 20. 143. entra nel chiaroscuro 29. 34. giova molto alla composizione 170. come si debba studiare 10. conosciuta dagli antichi 222. introdotta nuovamente dal Ghitlandajo 171. 233.

Protogene, sua finitezza II. 159. 219. suo Gialiso I. 251.

Puger, sue opere II. 255. 361.

Pussino Niccola, studiò le opere greche, e suo stile II. 174. 239. difetti delle sue opere I. 197. sua composizione, *ivi*, non seppe unire la meccanica all' ideale, in cui fu eccellente 166. buono nei fondi, e negli accessori 197. segg. studiava i patti di Tiziano 222. sue opere a Madrid II. 200.

Putti vedi Domenichino, Fiammingo, Pussino, Tiziano.

Quadri, loro soggetti come debbano essere II. 289. segg. Vedi Pittori.

Quiete, o riposo in un quadro, che sia, e come diletta 40. II. 169.

Raffaello Sanzio d'Urbino, suo temperamento 42. suoi stili, e varj stili 168. segg. II. 303 imparò da Michelangelo I. 169. 174. 221. 268. studiò le opere antiche 50. 178. 182. II. 301. come abbozzasse I. 185. suoi pregi esaminati pattitamente 29. 248. II. 171. 227. 292. 310. disegno I. 25. 177. sua poca eleganza nei contorni II. 76. 159. disegni belli 268. sua espressione in grado eminente I. XLVII. 34. 39. 61. segg. 223. II. 161. 289. 310. chiaroscuro I. 50. 182. 213. colorito 56.

186. migliore nel fresco, e perchè 190. armonia 71. composizione 60. 192. ideale, fino a qual segno lo conoscesse XLVII. 179. segg. 191. non uguagliò gli antichi Greci 46. 104. seg. suoi panneggiamenti 66. in quali figure fosse eccellente 177. segg. sue Vergini XLVII. 104. segg. come imitasse la natura 166. II. 310. superiore al Coreggio, e in che I. 318. 333. proporzioni usate da lui II. 84. sua esecuzione troppo determinata 159. non è affettato I. 316. sue opere in Roma 170. segg. 185. segg. II. 194. 197. in Firenze I. XXI. XLVII. 179. 190. in Milano II. 316. in Inghilterra I. 111. in Spagna LV. II. 178. 194. suoi progetti per adornare Roma I. 188. suoi scolari II. 131. incisione delle pitture delle stanze del Vaticano 86. e altre opere 189. I. 63. Vedi Bartolomeo, Fronte, Nafò, Pozzetta, Scorci.

Raynolds, giudizio del suo libro sulla pittura LVII.

Rembrant, suo gusto di dipingere, opposto a quello del Baroccio II. 19. eccellente nell'imitare la natura 161. e nella prospettiva aerea 185.

Reni, vedi Guido.

Resina, pitture antiche ritrovatevi, di qual merito siano II. 186. 118. 121. 165. seg. Vedi Teatro.

Restauri antichi 155 II. 165. moderni, vedi Apollo, Comodo, Ercole, Flora.

Ribera, suoi quadri a Madrid II. 179.

Ricci Sebastiano, suo quadro ad imitazione del Coreggio 111.

Richardson, suo giudizio intorno al Mosè di Michelangelo 109.

Riflessi, portano con sé il colore del corpo illuminato, e della luce II. 41. come si facciano bene 98.

Rilievo, come si produca in pittura II. 30.

Ripetizione, è da fuggirsi II. 20. 81. Vedi Varietà.

Riposo, vedi Quiete.

Ritratti, come fatti dagli antichi, e dai moderni 106. II. 170. come debbano farsi 15. 100. 114. Vedi Pastello.

Roma, sue fabbriche, e monumenti da chi rovinati II. 130. 166. 171.

Romani, arti presso di essi 137. II. 116. 139. 111. inferiori ai Greci, ivi, moderni, confusione nel loro metodo d'insegnare 301. Vedi Adriano, Architettura, Augusto, Nerone, Scuole, Trajano.

Rossi Girolamo, sua incisione 111.

Rosso, sue pitture in Francia II. 138.

Rubens, suo gusto 87. II. 138. manca di correzione, e di grazia nei contorni 74. seg. come facesse perchè i suoi quadri non patissero 45. è il padre della scuola fiamminga 138. sue opere in Francia 136. e a Madrid 179. 184. I LVIII.

Rusconi, suo merito II. 115.

Sacchi Andrea, suo stile II. 140.

Salisburgo, statua antica di bronzo, che vi esiste II. 368.

Salviati, suo stile II. 131.

Saly, sua opera sui cavalli II. 361.

Sangue, come faccia colori diversi sotto la pelle II. 39. 96.

Sarto Andrea del, suo merito II. 170.

Satiri, bellezza, e grazia, che possono avere II. 81. Vedi Fauni.

Scamozzi, sue opere II. 148.

Scannelli, vedi Guido Reni.

Scelta, come debba farsi dal pittore 17. 10. 14. segg.

Schizzi, il farne delle opere dei valentuomini è più utile, che il copiarle II. 319.

Scopa, gruppo di Niobe è falsamente attribuito a lui II. 165. 171.

Scorci, hanno luogo nella pittura solamente II. 170. usati dagli antichi I. 159. Raffaello fu eccellente nel farli II. 198. e il Coreggio 186. si devono evitare più che si può, principalmente negli oggetti belli 11.

Sculptori antichi, loro merito 130. segg. II. 330. moderni 114. segg. Vedi Restauro.

Scultuta, più facile della pittura, e perchè 147. più antica della pittura II. 111. cominciò dalla plastica 115. sue varie epoche nella Grecia I. 130. segg. quando perfezionata II. 115. cause, che v'influirono 111. segg. decaduta 116. perchè non fiorisse ugualmente in Roma, ivi, 119. rifiorita in Italia in questi ultimi secoli, e di nuovo caduta 113. segg.

Scuole di pittura, loro difetti generalmente XLIX. diverse, loro meriti, e difetti: bolognese II. 134. 140. cortonese I. 81. II. 13. 140. segg. fiamminga I. 91. II. 41. 179 115. 133. 138. fiorentina 113. 114. segg. 131. 137. 140. segg. francese 174 115. 133. 139. lombarda I. 114. II. 161. 115. 140. napoletana I. XXIII. 81. II. 141. olandese I. 115. II. 133. romana I. 114. II. 114 140. segg. spagnuola 114. segg. 137. tedesca I. 115. II. 131. veneziana I. 110. 114. II. 44. 119. 141.

Secco, come s'intenda in pittura XLIII.

Semidei, vedi Etoi.

Semplicità, necessaria affinchè una cosa sia bella 145. 156. come si trovi nelle opere degli antichi II. 331.

Sepolcri antichi in Spagna, e in Germania II. 371.

Siciliani, loro gusto, e progresso nelle arti 118.

Sileno con Bacco bambino in braccio, statua della villa Borghese, sua bellezza II. 197. 159. Vedi Fauni.

Silvani, vedi Fauni.

Simetria, come appartenga alla bellezza 144. 155.

Socrate, scultore, e poi filosofo II. 111.

Sorut le, suo stile II. 140.

Sojaro, vedi Gatti.

Solimena, manierato XXXI. II. 141.

Sopracigli, come fatti dagli antichi scultori in qualche testa II. 168. 180.

Spagna, sue qualità, e mezzi per farvi fiorire le belle arti II. 110. segg. 137. pittura, come vi abbia fiorito 137. suoi re, che hanno promosse le belle arti 113. sepolcri, e altri monumenti antichi, che vi sono 171. segg. notizie intorno alla sua storia naturale 170. Vedi Atanquez, Architettura, Arte, s. Idelfonso, Madrid, Scuole.

Stabbia, sue antichità scoperte II. 111. 116. 166.

Stampa, sua invenzione utile II. 139.

Stampe in rame, loro vantaggio II. 139. e loro difetto XLIII. Vedi Agostino Veneziano, Matc' Antonio Raimondi.

Statue antiche, opera de' Greci, di tre classi 78. 146. II. 154. loro eleganza I. 178. 111. II. 75. 155. segg. 111. 154. 159. 103. 110. 111. se siano originali, o copie, o imposture 164. segg. 171. segg. que' altri antiche, e moderne 151. Vedi Marmo.

Stile, nell'arte che sia II. 153. diversi I. 107. 141. segg. 151. II. 154. segg.

Storia, pitture di, come debbano esser fatte 40. II. 61. 115. 119.

- eran le uniche, che facevano i pittori antichi de' buoni tempi 220. xxxvii.
 Strabone, confutato II. 371.
 Tarquinio Prisco, introdusse in Roma le arti greche II. 121. sue fabbriche 127.
 Tatto, senso del, come contribuifca a rettificare la visione degli oggetti 97.
 Teatro antico di Refina, o Ercolano, sua epoca II. 365. 386. Vedi Orchestra.
 Tedeschi pittori, loro buon colorito 125. Vedi Scuole.
 Temperamento, suoi effetti 140. II. 79. Vedi Coreggio, Raffaello.
 Tenebre vere non si danno in pittura, e modo di farle meglio II. 92. legg.
 Teniers, eccellente nello stile naturale II. 161.
 Tetta, e parti di essa, come fatte dagli antichi Greci 243. serve di regola nelle proporzioni del corpo umano II. 87.
 Tiepolo Giambattista, sua maniera xxxvi.
 Tielte, vedi Comodo.
 Tinte varie, modo di farle bene II. 90. legg.
 Tintoretto, suo merito II. 241. dipingeva molto oleoso 44. e sollecito I. 220. sue opere a Madrid II. 182.
 Tiziano Veccelli, suo gusto 219. disegno 45. 222. chiarofcuro 50. 226. eccellente colorito 34. 56. 222. 323. II. 185. 229. armonia I. 71. composizione 60. 229. panneggi 66. 228. ideale, *ivi*, studiò la natura, e l'imitò egregiamente 55. 58. II. 229. come cercasse la verità diversamente da Raffaello I. 39. suoi putti più belli di quelli di lui 179. cautele, che usò affinchè i suoi quadri a olio non parissero II. 45. sue opere in Madrid 182. in Milano 336. in Venezia I. 221. in Roma 21.
 Toccare, in pittura, che sia II. 178.
 Tono generale in un quadro, che sia II. 95. Vedi Colori.
 Torbia, vedi Augusto.
 Torino, belle pitture, e sculture nel palazzo reale II. 336.
 Torfo di Belvedere, opera d'Apollonio, del grado sublime 78. 232. II. 75. rappresenta Ercole deificato I. 255.
 Toscani antichi, costituzione dei loro corpi 231. II. 122. hanno imparato dai Greci, *ivi*, loro osservazioni sulle proporzioni del corpo umano I. 240. loro si sono falsamente attribuite tante opere, che sono greche 232. 241. loro architettura II. 127. moderni i primi hanno contribuito a far risorgere le belle arti 224. 248. Vedi Scuole, Vasi.
 Trajano, stato delle belle arti a suo tempo 232.
 Tritoni, bellezza, e grazia, che possono avere II. 82.
 Vandeyck, suo gusto 225. II. 238. sua pratica, affinchè le sue opere durassero ben conservate 45. delicatezza del suo colorito 215. 225. sue opere a Madrid 180. a Torino 336.
 Vanvitelli Luigi, sua architettura del palazzo reale di Caserta II. 325. 387.
 Varietà, come contribuifca alla bellezza 155. si trova continua nella natura 245. caratterizza le opere degli antichi 246. come debba farsi, II. 329. e come si acquitti I. 80. Vedi Caratteri.
 Vasari Giorgio, suo stile 266. II. 231. sue vite de' pittori I. 266. 327. seg. notizie poco esatte, che da del Coreggio, *ivi*, 266. 329. difeso 182.
 Vasi detti etruschi, loro bellezza, e pitture 231. legg. epoca 232. lo-

no opere greche II. 121. pittura d'uno di essi spiegata 380. racco'ta, che ne ha la libreria Varicana, *ivi*.

Velasquez Diego, suo merito 94. II. 115. 186. 237. eccellente nello stile naturale 161. sue opere a Madrid 176.

Venere de' Medici, sua bellezza 147. 159. 234. II. 75. 157. 159. 222. 261. 352. fino lavoro lasciato di scarpello 277. na la pozzera al mento f. 207.

--- del Museo Pio-Clementino, copia di quella di Prassitele a Guido 146. II. 264. testa, che esiste a Madrid, simile alla testa di quella, e di maggior bellezza, *ivi*.

Venezia, come abbia influito nel risorgimento delle belle arti II. 131. seg. chiesa di s. Marco, opera di un Greco, *ivi*, cavalli antichi di bronzo, che esistono in questa 252.

Veneziani, architettura presso di essi II. 248. Vedi Scuole.

Ugo da Carpi, vedi Carpi.

Viali d'alberi ritagliati, perchè piacciono 114.

Villa Adriana, vedi Adriano.

--- Albani, sue rarità II. 368. seg. 372. segg. 381. segg. Vedi Ercole.

--- Borghese, vedi Bernini, Cupido, Ermafrodito, Gladiatore.

Vinci Leonardo da, suo merito 222. II. 170. 225. sue opere a Madrid 187. a Firenze I. 45. 60. dalle quali imparò Raffaello 169.

Vitruvio, suo giudizio intorno ai gotteschi, arabeschi, ec. xx xvii.

Unifonnità, causa di bellezza 7.

Unira, contribuisce alla bellezza 155.

Unterperger Cristoforo, suoi lavori II. 321.

Volsci, loro lavori in terra cotra nel Museo Borgiano a Velletri II. 121.

Uomo, il suo corpo è l'oggetto principale delle belle arti 126. 155. sua costituzione, e quale debba essere 127. 141. sue proprietà, e qualità 145. come espresse dai Greci II. 123. 310. e da Raffaello 385. Vedi Brutti, Caratteri, Fornie.

Warelet, notaro II. 258. 384.

Webb, sua opera sul bello, scritta secondo i principj di Mengs xxiv.

Winkelmann, amico di Mengs II. 294. sue idee platoniche intorno al bello I. 14. notaro II. 122. 269. sue osservazioni 365. segg. sua morte 307.

Wolfio, suo sentimento intorno la bellezza 83.

Zeusi, suo merito II. 172. 220. suoi quadri di poche figure 168. possedè tutte le parti della pittura 220. suo colorito I. 261. superava Parrasio nel chiarooscuro 258. bellezza della sua Elena, in che consistesse xlviii. 257. II. 156. sua fortuna 292. regalava le sue pitture 121.

Zographi, che significhi II. 356. Vedi Plutarco.

REGISTRATO

11115





